QUE SAIS-JE ?

Richard Wagner et la « Tétralogie »

JEAN-CLAUDE BERTON

PRESSES UNIVERSITAIRES DE FRANCE

Sommaire

Couverture

Page de titre

INTRODUCTION

CHAPITRE PREMIER - UNE ÉPOPÉE SONORE

I. — Approche initiale

II. — Les sources

III. — La « Tétralogie » dans la vie de Wagner

CHAPITRE II - DES DIEUX, DE LA MUSIQUE ET DES HOMMES

I. — L'idée et les personnages

II. — Analyse diachronique

III. — Analyse synchronique

CHAPITRE III - LE LANGAGE MUSICAL DE LA « TÉTRALOGIE »

I. — « L'abîme mystique »

II. — Le système thématique

III. — L'organisation mélodique

CHAPITRE IV - SYMBOLES ET CARACTÈRES

I. — La symbolique du nom

II. — La symbolique de l'objet

III. — Nature et éléments

IV. — Chute et rédemption

V. — Les idées politiques

CHAPITRE V - L'ŒUVRE D'ART DE L'AVENIR

I. — Conceptions théoriques et réalité dramatique

II. — La représentation

III. — Postérité du « Ring »

IV. — Le désastre romantique

Notes

Copyright d'origine

Achevé de numériser

INTRODUCTION

Ce petit livre, d'abord intitulé *Les Adieux de Wotan.* est affectueusement dédié à ma mère.

La fantastique histoire de dieux et de héros que Wagner raconte dans la *Tétralogie* détourne soudain le théâtre d'opéra des sujets mythologiques d'inspiration gréco-latine qui l'avaient nourri depuis plus de deux siècles, et l'ouvre aux vastes légendes du panthéon boréal. Abandonnées les Ariane et les Iphigénie ! Délaissés les Orphée, les Eurydice, les Psyché, les Didon, qui, de Monteverdi à Rameau et de Purcell à Gluck, avaient été les protagonistes permanents de l'art lyrique ! Venant du Nord, de l'*ultima Thulé* des Anciens, ce sont des essaims de Walkyries casquées qui jaillissent des cintres sur leurs chevaux volants.

Jamais compositeur n'avait osé créer dans une telle volonté de grandeur. Wagner ne détache pas de ces mythologies du Nord un épisode restreint. Il les envisage dans leur dimension la plus gigantesque. Pareils aux dieux de l'Olympe, les dieux du Walhalla, acharnés d'abord dans leur poursuite du pouvoir, s'inclinent bientôt devant les hommes qu'ils ont engendrés. Cela commence par le meurtre et finit par l'amour.

Dans les brouillards arctiques, quelque part entre les banquises errantes et les cratères de feu, gît l'abîme originel. De la première fonte des glaces, naît le géant Ymir, d'où sortira la race des géants, tandis qu'apparaît la vache Audumbla, qui engendrera la race des dieux. Entre ces Titans des neiges, ce seront des combats terribles. Le dieu des dieux, Odin, que les Germains appellent Wotan, pareil à Zeus luttant contre les Géants, assure sans cesse sa toute-puissance. Réagissant contre le chaos primordial, il élabore les lois qui seront celles des hommes et invente l'écriture qui fixe le savoir.

Les neuf mondes de la cosmogonie nordique sont soutenus par

un arbre sacré. Cet axe, c'est la vie. De ses racines jaillit une fontaine : c'est la sagesse. Au prix de l'un de ses yeux, pour que l'autre y gagne en acuité, Odin-Wotan s'y abreuve. Ainsi débute l'histoire que Wagner a entrepris de porter sur la scène lyrique.

La *Tétralogie,* gorgée de cette mythologie, en charrie tous les éléments. Les dieux, les géants, les nains, les Nornes, l'arbre, la source, tout remonte au début de cette genèse hyperboréenne de l'île sacrée d'Islande. L'appréhension globale de son sujet oblige Wagner à des digressions, des retours en arrière. Mais, au fil des années pendant lesquelles il rédige le livret et compose la musique, de 1848 à 1874, il maîtrise mieux son sujet, l'organise, en dégage l'unité et le message.

Il propose alors au spectateur une œuvre comme il ne s'en était jamais vu. Chacun, de l'iconoclaste au néophyte, essaie de s'y retrouver. A Bayreuth, Bernard Shaw distingue les « personnes supérieures » qui s'imaginent qu'elles sont qualifiées pour saisir la signification philosophique et sociale de l'œuvre, et les « modestes citoyens » qui, d'avance, s'estiment incompétents, parce qu'ils ont une grande ignorance de la technique de la musique.

Cet essai s'adresse à ceux qui désirent être initiés à la *Tétralogie,* aux nouveaux venus, aux milliers d'amateurs qui grossissent à présent la foule jadis élitiste. Il se veut à l'écart de toute simplification coupable et de toute érudition abstraite. Il n'a d'autre objectif que de vous conduire au cœur de la musique.

En 1877, un an après la création intégrale de la *Tétralogie* à Bayreuth, Edison inventait le phonographe et Charles Cros le disque. Aujourd'hui, à l'ère de la vidéo, il suffit d'un geste pour placer une cassette dans le magnétoscope et se transporter à Bayreuth. Pour des millions de téléspectateurs, le vœu que Baudelaire exprimait en 1860 est comblé : « Si, au moins, je pouvais entendre ce soir un peu de Wagner ! »

CHAPITRE PREMIER

UNE ÉPOPÉE SONORE

La *Tétralogie,* c'est l'histoire d'une transformation : la race des dieux s'éteint et fait progressivement place à la race des hommes. C'est la tragédie du déclin d'une civilisation et de l'avènement d'une autre. A l'âge d'or succède l'âge de fer. Tout le cycle s'étend d'une aube trouble, où la sérénité éternelle des dieux ressent les premières atteintes de sa prochaine défaite, à un crépuscule de feu qui consume les dernières idoles et leurs derniers temples, alors qu'une foule toute neuve, le peuple, s'éveille.

Une histoire d'hommes s'inscrit à l'intérieur d'une histoire de dieux. Deux durées sont confrontées : les dieux, eux, sont éternels. Mais, dès la naissance de Siegfried, le premier homme, le temps est mesurable : c'est celui de sa vie. L'humain éphémère se substitue à la légende éternelle.

Trois races coexistent dans la *Tétralogie* : celle qui vit au fond de la terre, celle qui règne là-haut dans les nues, celle qui gît sur la terre : l'avenir appartient à cette dernière, quand les deux autres seront vaincues et quand aux dieux, aux walkyries, aux nymphes, aux nains et aux géants, succédera un couple d'homme et de femme très ordinaires.

I. — Approche initiale

1. **Qu'appelle-t-on « tétralogie » ?** — Par définition, dans l'Antiquité grecque, une tétralogie[1] était un ensemble de quatre pièces présentées aux concours dramatiques des Dionysies. Ces fêtes en l'honneur du dieu Dionysos, dont le culte très ancien eut une influence considérable en Grèce, étaient célébrées à Athènes ;

elles comprenaient, outre les processions et les banquets, des représentations théâtrales. Au V^e^ siècle av. J.-C., chaque poète devait y produire une trilogie dramatique et un drame satirique.

En 1861, dans une étude intitulée *Richard Wagner et « Tannhäuser » à Paris,* Baudelaire parle de quatre opéras que Wagner a composés « formant une tétralogie ». Cet ensemble de quatre œuvres distinctes présente une unité d'inspiration autour de la légende scandinave et germanique des Nibelungen[2].

A la fois littéraire et lyrique, ce cycle porte le titre général *d'Anneau du Nibelung,* accompagné d'un sous-titre : « Représentation scénique en un prologue et trois journées ». Le sous-titre allemand « ein Bühnenfestspiel » souligne mieux le caractère exceptionnel de cette sorte de festival pour le théâtre dont le prologue, *L'Or du Rhin,* occupe le premier soir, tandis que les trois autres « journées » sont respectivement consacrées à *La Walkyrie,* à *Siegfried* et au *Crépuscule des dieux.*

La construction à Bayreuth d'une salle spécialement conçue pour les représentations, à la fois théâtre et sanctuaire, rappelle le caractère étymologique de cette « tétralogie ».

Nourri d'Antiquité grecque, apollinien et dionysiaque, Wagner a voulu donner à l'Allemagne en voie d'unification l'épopée d'Homère et le drame d'Eschyle, germaniser le miracle hellénique, et ressusciter, au siècle de Bismarck, celui de Périclès[3].

2. **Que se passe-t-il dans la « Tétralogie »** ? — Avant de procéder à l'analyse détaillée des quatre drames, il nous paraît indispensable de donner un résumé très simplifié de l'ensemble de l'action. Ainsi, par approches successives, toujours plus précises et plus approfondies, pensons-nous élucider progressivement l'enchevêtrement d'une intrigue dont la complexité rebute tant de spectateurs.

Dans le prologue, *L'Or du Rhin,* le nain Alberich, roi d'un peuple souterrain appelé les Nibelungen, s'empare de l'or, symbole de la toute-puissance, que gardent les filles du Rhin au fond du fleuve. Au même moment, Wotan, le dieu des dieux, se voit contraint de payer sa dette à deux géants, Fasolt et Fafner, qui ont construit à sa demande un Burg[4] dont les dieux feront leur résidence. Comme le

salaire convenu est Freia, déesse de la Jeunesse, et que le départ de celle-ci signifie le dépérissement des dieux, il faut envisager une autre rétribution. Loge, le dieu du Feu, suggère de reprendre l'or à Alberich et de le proposer aux géants.

Sitôt dit, sitôt fait : Wotan et Loge se rendent au pays d'Alberich et, par ruse, s'emparent de l'or qui a été forgé en anneau, ainsi que d'autres trésors dont ils espèrent bien contenter les géants. Mais ceux-ci exigent l'anneau, qui les rendra maîtres du monde, et l'obtiennent. Ils ignorent qu'une malédiction s'attache à sa possession. Celle-ci s'exerce aussitôt : Fafner tue Fasolt pour détenir seul le pouvoir. Wotan n'a plus l'anneau, mais les dieux, régénérés par la présence de Freia, peuvent pénétrer dans le Burg, sorte de paradis appelé Walhalla.

Dans la première journée, *La Walkyrie,* Wotan, inconsolable de la perte de l'anneau d'or et du pouvoir qu'il représente, erre sur terre sous l'aspect d'un voyageur. D'une mortelle, il engendre deux jumeaux, Sieglinde et Siegmund, que le sort sépare à la naissance. Sieglinde épouse un homme rude, Hunding. Un jour, en l'absence de celui-ci, Siegmund pénètre dans la hutte où demeure Sieglinde. Ils ignorent d'abord quel lien les unit, mais, dès le premier regard, ils s'identifient dans un élan sublime d'amour. Au retour de Hunding, un combat oppose les deux rivaux qui s'entretuent. Mais Sieglinde est déjà enceinte de son frère : de l'inceste naîtra un fils, Siegfried.

Wotan, du haut du Walhalla, n'est pas resté indifférent au drame de ses deux enfants. Il voit en Siegmund le héros capable de ravir l'or dont le géant est à présent, sous l'aspect d'un dragon, le gardien. Pourtant, cédant aux injonctions de son épouse légitime, Fricka, déesse du Mariage et protectrice de la morale, qui lui expose combien est coupable l'amour incestueux des jumeaux, il dépêche l'une de ses filles,-Brünnhilde, pour précipiter le couple dans la mort.

Brünnhilde est une Walkyrie, l'une de ces vierges guerrières dont la mission est de ramener en croupe de leur cheval au Walhalla les héros tombés sur les champs de bataille. Comme Brünnhilde connaît le secret désir de son père, elle transgresse les ordres dictés sous la contrainte de Fricka ; elle sauve Sieglinde et

l'enfant qu'elle porte. Mais sa désobéissance la condamne : déchue de sa divinité, Brünnhilde sera abandonnée par Wotan sur un rocher ceint d'un mur de flammes que seul pourra franchir un pur héros.

Ce héros, ce sera précisément celui qui donne son nom à la deuxième journée, *Siegfried.* Orphelin, il a été élevé dans la forêt par Mime, le propre frère d'Alberich. Sur ce jeune homme naïf et fort se portent tous les espoirs de rentrer en possession de l'or : ceux de Wotan comme ceux d'Alberich. En effet, dans sa forêt natale, Siegfried tue le dragon et s'empare du trésor. Puis, ignorant du pouvoir qu'il détient, il se laisse conduire par un oiseau jusqu'au rocher où dort Brünnhilde. Il franchit la paroi de feu, éveille la jeune vierge et, en proie à l'amour soudain, lui passe l'anneau d'or au doigt.

Cependant, au seuil de la troisième journée, *Le Crépuscule des dieux*[5], de noirs complots se trament. C'est à Hagen, son fils, que le nain Alberich confie le soin de reprendre l'anneau que possède maintenant Brünnhilde. Hagen utilise son demi-frère Gunther et sa demi-sœur Gutrune. Siegfried passant par leur fief, ils l'ensorcellent et se servent de lui pour faire venir Brünnhilde. Gunther voudra forcer Brünnhilde à l'épouser, tandis que le jeune héros, à qui un philtre d'amour a ôté toute mémoire, sera réservé à Gutrune. Entre-temps, Siegfried a repris l'anneau à Brünnhilde : celle-ci, croyant que son bien-aimé l'a trahie, le livre à Hagen en lui révélant le secret de son invulnérabilité. En effet, au cours d'une partie de chasse, Hagen tue Siegfried d'un coup d'épieu dans le dos.

C'est alors que le complot se retourne contre ses auteurs. La vérité éclate aux yeux de Brünnhilde. Elle apprend, trop tard, que Siegfried ne l'a pas trahie et elle dirige les préparatifs funèbres de celui qui, jusque dans la mort, a gardé au doigt l'anneau fatal. Hagen cherche en vain à le lui retirer : le doigt du mort se dresse, menaçant. Au cours d'une querelle, Hagen tue Gunther, tandis que Gutrune réalise avec horreur le rôle qui lui a été dévolu.

Brünnhilde, se jetant dans les flammes du bûcher de Siegfried qui, tel un brûlot, s'éloigne sur les eaux du Rhin, rejoint dans la mort celui qu'elle aime, sublimant à jamais leur amour. De leurs

cendres mêlées s'échappe l'anneau qui retourne à ses gardiennes tutélaires, les filles du Rhin. Hagen, éperdu, se noie dans le fleuve où il croit pouvoir saisir l'anneau.

L'amour rédempteur a purifié les viles passions et anéanti les ambitions démesurées : le feu du bûcher embrase, de proche en proche, un monde où régnait la cupidité, et jusqu'à ce Walhalla où l'empire des dieux touche à son crépuscule. Les héros sont morts, mais, au milieu des ruines, les vassaux survivants de Hagen et de Gunther constituent le peuple de demain.

II. — Les sources

Les faits qui viennent d'être racontés tirent essentiellement leur origine des légendes de tradition orale qui circulaient en Scandinavie à la fin du V^e^ siècle de notre ère. A cette époque où s'accentuaient la régression et la décadence du monde romain, les Barbares, Scandinaves, Germains, Huns, achèvent le démantèlement de l'Empire et instaurent sur les bords du Rhin une puissance nouvelle d'où sortira le Moyen Age.

Cette vaste matière épique a été rassemblée par des compilateurs sous deux formes : *Les Chants de l'Edda,* dont la plus grande partie fut composée en Norvège et en Islande au XIII^e^ siècle, mais dont certains remontent au IX^e^ siècle, et *La Chanson des Nibelungen* ou *Nibelungenlied* qui apparaît en Allemagne dans la seconde moitié du XII^e^ siècle.

1. **« Les Chants de l'Edda ».** — Le mot *Edda* désigne deux recueils de poèmes islandais du XIII^e^ siècle qui se rapportent aux cycles mythologiques scandinaves. Le premier compilateur, un prêtre islandais du nom de Soemund Sigfusson (1057-1132) s'appliqua, alors que l'île était convertie au christianisme, à rassembler les traditions du paganisme nordique. Snorri Sturluson (1179-1241) recueillit et augmenta l'héritage de son prédécesseur. La diversité des provenances de ces chants épiques se manifeste à la fois dans le style et dans les intentions des compilateurs.

On trouve rassemblés autour de la figure centrale de *Gudhrun* ou *Gutrune* tous les personnages de la légende : un dieu appelé *Odin*[6],

fils de Priam, qui se serait enfui de Troie et serait devenu premier roi de Scandinavie, rattachant ainsi le mythe nordique à la tradition aryenne ; les *Nornes* ou Parques nordiques, avec la déesse de la Terre-Mère, *Gerda* ou *Erda* ; les *Walkyries,* jumelles célestes dont le nombre atteignit vingt-sept ; le peuple des eaux, les nains, les géants ; et surtout *Brunehilde* et *Sigurd,* de la race des Volsungen, appelé encore *Sigfrit* ou *Siegfried.*

Dans un monde de rêves et de sensations, l'épopée primitive se dépouille peu à peu de sa violence. A l'individu assujetti à sa lignée, se substitue progressivement l'homme libre, doué d'une sensibilité supérieure, qui cherche dans sa vie intérieure plus que dans ses ascendants, l'affirmation de soi-même.

Wagner s'est plongé dans la lecture des sagas[7] scandinaves entre 1843 et 1847, au moment même où il approfondissait sa connaissance des classiques grecs, ceux-ci renvoyant sur la mythologie eddique un éclairage nouveau.

2. « **La Chanson des Nibelungen** ». — Des chants épiques de tradition orale qu'ont possédés les Allemands avant la fin du I^er^ millénaire, il ne reste que des fragments. Mais, dans la seconde moitié du XII^e^ siècle, avec la renaissance littéraire européenne, une floraison d'épopées apparaît dont les plus importantes sont le *Nibelungenlied* et le poème de *Kūdrūn.*

L'auteur de *La Chanson des Nibelungen,* qui s'exprime en bavarois, reprend les données de la légende scandinave de Sigfrit et lui adjoint un thème historique, celui du massacre des Burgondes[8] par les Huns.

On ne saurait entrer ici dans la complexité de la genèse et des épisodes de *La Chanson des Nibelungen* dont le personnage central s'appelle Kriemhilde, et dont l'action médiane, l'assouvissement d'une vengeance, constitue la source du *Crépuscule des dieux.* L'histoire s'intègre au mythe. Au premier plan apparaît la figure d'Attila ou Etzel : c'est d'ailleurs lui qu'on voit dans l'apothéose finale du *Sigurd* d'Ernest Reyer (cf. p. 118), appuyé sur son épée, se dressant au milieu des cadavres des guerriers burgondes. C'est à Worms que se dresse le Burg de Gunther : faits historiques et gestes légendaires sont ainsi étroitement liés dans le symbolisme

d'une grandeur passée qui connaît sa décadence. Tel sera le sort des Mérovingiens qu'Augustin Thierry vient de ressusciter[9].

Au pouvoir absolu de l'Empire, aux tentatives faites par les derniers empereurs pour assurer la survie du monde romain et contenir les Barbares, à la mainmise du christianisme, succède un changement radical : on assiste à une germanisation du monde romain : « Cette tragédie, écrit Ferdinand Lot[10], le Monde antique qui ne veut pas mourir, est un des spectacles les plus passionnants qui puissent s'offrir aux regards de l'historien et du sociologue » : cette mutation a inspiré le *Nibelungenlied* où la mythologie gréco-latine fait place à la mythologie germanoscandinave.

Les Germains avaient une tradition épique très ancienne, réunie par les soins de Charlemagne et dont n'ont survécu que les cycles franc et rhénan. Les 38 chants de l'épopée des Nibelungen sont avant tout nationaux. Ils unissent deux éléments : la destruction des Burgondes et le mythe de Siegfried.

D'un côté, Goths et Burgondes, chassés de chez eux, aspirent à accéder au paradis héroïque d'Odin, le Walhalla. Jules César relève chez les Germains les traces de ces cultes primitifs : celui de la Lune (*Montag* = Lundi), du Soleil (*Sonntag* = Dimanche), mais il ignore Donner, le dieu du Tonnerre (*Donnerstag* = Jeudi) et Freia (*Freitag* = Vendredi). En anglais *Wednesday* (= Mercredi) n'est-il pas le jour de Wotan[11] ?

De l'autre côté, Siegfried mort, sa veuve, Kriemhilde, exerce sa vengeance.

On a cherché à identifier Siegfried à de réels personnages historiques, et surtout à Sigebert, qui vainquit Saxons et Danois. Mais la légende a déjà, dès cette époque, si profondément fécondé l'histoire, que ces identifications sont à prendre à rebours : trois rois scandinaves ont porté le nom de Sigurd parce que le héros avait au préalable affirmé sur les bords des fjords son existence semi-fabuleuse.

L'épopée scandinave est plus mystique, l'épopée germanique plus épique. Là où les Germains voient une glorification du héros, les Scandinaves interprètent une volonté de Dieu.

L'idée de la quête de l'or, et par conséquent du pouvoir, hante ces épopées et en constitue le dénominateur commun. Elle résonne

comme l'écho des conquêtes, que celles-ci fussent le fait des héros, ou des conquérants conduits par Attila, ou des navigateurs Vikings qui avaient été séduits par Byzance et par l'Orient, ou encore l'apanage de Rome et de l'Eglise. Dans la *Tétralogie,* une grande puissance s'écroule, celle des dieux : jusqu'à quel point Wagner a-t-il voulu tracer un parallèle entre le XIX^e^ siècle et cette période obscure où l'Empire romain choit, et précède dans la chute l'Empire carolingien ?

Charlemagne essaie de restaurer l'Empire romain, et c'est la longue histoire des conciliations et des affrontements entre papes et empereurs, jusqu'à l'arrivée de Frédéric de Souabe, dit Barberousse (1123-1190) dont on a pu croire qu'il mettrait un terme aux sanglantes querelles entre les Guelfes (qui soutenaient le pape) et les Gibelins (qui soutenaient les empereurs germaniques).

Tel est le point de départ de Wagner qui, s'intéressant d'abord à la figure de Frédéric I^er^ et méditant une œuvre sur les luttes des Guelfes et des Gibelins *(Die Wibelungen),* se trouve dirigé vers le mythe des Nibelungen *(Der Nibelungen-Mythus).*

3. **La mythologie allemande de Jakob Grimm.** — Wagner prit d'abord connaissance des *Chants de l'Edda* et du *Nibelungenlied* dans un volume paru en 1835 et qu'il lut en juillet 1843, *La Mythologie germanique* de Jakob Grimm. On a pu dire de ce livre, dont une édition revue et augmentée paraît en 1844, que c'était une compilation de sagas nordiques, de textes grecs et romains, de poèmes épiques et chevaleresques du Moyen Age, de relations de voyageurs arabes, et d'un vaste folklore de tradition germanique et finno-ougrienne. On a même avancé que, dans sa volonté de donner à la nation germanique un passé historique et poétique, cet étonnant philologue, auteur d'une *Grammaire allemande* (1819-1837) et bientôt co-auteur avec son frère Wilhelm d'un *Dictionnaire allemand* (1854), avait créé *ex nihilo* une « mythologie germanique ».

A cette époque, de nombreux peuples d'Europe, les Tchèques par exemple, en quête d'unité et d'indépendance, cherchent dans leur passé, dans leur langue, dans leurs traditions, dans leur folklore, des raisons d'affirmer leur existence. Des compositeurs comme

Smetana ou Dvořák demandent aux premiers jours de leur Histoire des sujets capables de dégager musicalement le génie authentique de leur nation opprimée depuis des siècles par les Habsbourg. A une Allemagne morcelée en petits Etats, mais qui sent monter une aspiration vers l'unité, il faut aussi donner un passé capable d'expliquer cette unification de la race, un passé si reculé qu'il plonge ses racines au cœur des mythologies.

En présence de ces légendes païennes, mais déjà fortement imprégnées de christianisme, Jakob Grimm veut montrer quelle signification prit Dieu, défaisant peu à peu le monde mythique ancien, pour lui substituer un univers où l'homme prend conscience de lui-même, de ses forces, de son âme, de son destin.

Cette idée romantique explique dès le début la démarche de Wagner : il s'intéresse à cet homme idéal qu'incarne le jeune Siegfried, et se voit contraint, peu à peu, à remonter le cours de la mythologie pour lui chercher des origines. Au-delà des vieilles légendes teutoniques, c'est une véritable mythologie aryenne qui se constitue.

III. — La « Tétralogie » dans la vie de Wagner

Richard Wagner est né à Leipzig en 1813. La composition des poèmes et de la partition de la *Tétralogie* l'occupe irrégulièrement de 1848 à 1874. La création intégrale a lieu à Bayreuth en 1876. Tout le monde n'a pas la chance de mourir à Venise : Wagner y expire dans les bras de sa femme Cosima, fille de Liszt, le 13 février 1893 vers 15 h 30.

Pendant toutes ces années, l'Allemagne est en marche vers son unité, que réalise Bismarck en 1871.

C'est donc dans la perspective de cette double dynamique, la vie du compositeur et l'évolution de l'Histoire, qu'il faut envisager la genèse, le progrès et la réalisation d'une *Tétralogie* qui, non seulement, recouvre un tiers du XIX^{e} siècle, mais qui se trouve à la charnière de sa double aspiration, l'élan romantique et l'essor industriel.

1. **La « Tétralogie » dans l'œuvre de Wagner.** — Aussi loin que

l'on remonte vers l'enfance de Richard Wagner, on décèle les cheminements qui devaient le conduire à composer une œuvre de cette nature : son goût pour l'Antiquité et la tragédie grecques, qui donnent une structure au drame ; l'attrait exercé sur lui par le monde légendaire (son premier opéra, *Les Fées*) et par les actions héroïques et exemplaires (son troisième opéra, *Rienzi*).

Lorsqu'il entreprend *La Mort de Siegfried,* le projet initial des quatre drames, Wagner a déjà composé *Les Fées* sous l'influence de Weber, de Marschner et du nouvel opéra allemand ; *La Défense d'aimer,* où l'apport de Bellini sert un sujet shakespearien ; *Rienzi,* dans lequel il commence à se dégager de l'opéra italien pour trouver son propre langage ; *Le Vaisseau fantôme* où la légende nordique l'emporte sur l'inspiration historique ; *Tannhäuser,* qui le tourne vers le XIII^{e} siècle et le monde des trouvères. Il s'installe alors dans ce Moyen Age mystique et passionné dont les romans de chevalerie lui fourniront les sujets de *Lohengrin,* de *Tristan et Isolde,* de *Parsifal,* avec un retour aux tournois de *Minnesänger* dans *Les Maîtres chanteurs de Nüremberg.*

De Rienzi, le tribun romain qui soulève le peuple pour restaurer les libertés antiques, à Hans Sachs, le savetier qui régénère le peuple par l'art du chant, une grande idée traverse toute l'œuvre de Wagner que devait incarner le jeune Siegfried : la victoire de l'homme et du peuple. *Rienzi* pourtant, comme *Le Crépuscule des dieux,* s'achève sur un incendie, sur une défaite. Mais, dans ce fourmillement d'idées et de sentiments que Wagner injecte à cette succession de chefs-d'œuvre, entre les conquêtes du pouvoir et celles de la foi, jaillit la sublime victoire de la rédemption par l'amour.

Il n'est pas inutile de remarquer que la composition de *Tristan et Isolde* vient, de 1855 à 1859, interrompre celle de *Siegfried* et que ce grand duo d'amour plane comme une coupole au sommet de l'œuvre wagnérienne.

L'amour ? Marié à la cantatrice Minna Planner, qu'il a connue en 1834, Wagner partage avec elle une existence lamentable et aventureuse, courant de ville en ville, d'exil en exil, de contrat en contrat, de créancier en créancier. On aurait parfois envie de dédier un livre sur Wagner à tous ceux dont il fut l'éternel

quémandeur : éditeurs, amis, mécènes ; car s'il s'abaissa souvent pour survivre, au moins devons-nous à ses innombrables bienfaiteurs d'incomparables chefs-d'œuvre.

En exil à Zürich, alors qu'il procède aux remaniements de ses deux poèmes de *Siegfried (La Mort de Siegfried* et *Le Jeune Siegfried),* Wagner fait la con naissance de Mathilde Wesendonk : cet amour lui inspire *Tristan et Isolde.* Les destins se croisent, qui tous conduisent sur cette « colline verte » surplombant Zürich. Un couple de jeunes mariés en voyage de noces, Cosima, fille de Liszt et de Marie d'Agoult, et le chef d'orchestre Hans von Bülow, sont les hôtes des Wagner : aux trois femmes de sa vie réunies, Minna, Mathilde et Cosima, en septembre 1857, inspiré par les paysages et par l'amour, Wagner joue des passages de *Siegfried.*

Les scènes de plus en plus fréquentes entre Wagner et Minna précipitent leur rupture en 1862. Minna meurt quatre ans plus tard. Entre-temps, Wagner s'est lié avec le roi de Bavière, Louis II, qui vient d'accéder au pouvoir et se prend d'une passion pour le compositeur et pour sa musique. Sans ce jeune souverain homosexuel, dont l'univers équivoque flattait de troubles instincts chez Wagner, sans cette complicité entre un mécène capable de dépenser des sommes énormes pour l'art, et un Wagner qui ne s'embarrasse pas de scrupules superflus dans son obstination à réaliser ses projets les plus fous, la *Tétralogie* n'eût jamais été ni achevée, ni réalisée.

Cependant, Hans von Bülow, qui a tout abandonné pour servir Wagner, doit porter le sacrifice jusqu'au bout et assister complaisamment à la liaison qui unit sa femme et son ami. Le jour même où Hans von Bülow dirige la première répétition d'orchestre de *Tristan,* naît à Münich la première fille de Wagner et de Cosima : elle s'appelle Isolde.

Les errances vont prendre fin. Secondé par Cosima et entretenu par Louis II, Wagner s'achemine vers le confort conjugal et matériel qui lui permet d'achever la *Tétralogie* et d'édifier le théâtre de Bayreuth. De « Tribschen », sur le lac de Constance, où il rencontre Nietzsche, à « Wahnfried », la villa qu'il a fait construire à Bayreuth pour y chasser les dernières chi mères et trouver le repos, la vie de Wagner s'apaise. On ne reconnaît plus le jeune

révolutionnaire qui suivait en 1849 l'anarchiste russe Bakounine sur les barricades de Dresde et qui rédigeait *L'Art et la Révolution.* L'apothéose de Bayreuth achève de détourner Wagner de ses idéaux de jeune homme, et si son art n'eût pas été aussi grand, l'homme, opportuniste au mépris de tout ce qui n'était pas cet art, eût parfois mérité que ce mépris se retournât contre lui.

2. **L'Allemagne vers son unité.** — Lorsque la *Tétralogie* prend vie en 1848, Marx et Engels en exil viennent de rédiger, dans les derniers jours de 1847, leur *Manifeste du parti communiste.* Entraîné par Mikhaïl Bakounine dans les émeutes qui agitent Dresde en 1849, Wagner se souvient qu'en 1830 à Leipzig il avait participé à l'agitation universitaire. En effet, par deux fois, les révolutions qui avaient soulevé Paris en 1830 et en 1848, avaient propagé dans toute l'Europe des vagues de rebellions. Depuis 1820 en Allemagne, l'absence d'une Constitution commune aux différents Etats allemands avait provoqué des émeutes en faveur de la création d' « Etats-Unis d'Allemagne ».

De 1848 à 1871, années pendant lesquelles Wagner met progressivement au jour la *Tétralogie,* l'Allemagne est, comme beaucoup de nations européennes, en train de construire son unité.

Partout où les travailleurs luttent pour la justice, partout où les nations luttent pour leur indépendance, les idées françaises nées des révolutions trouvent un terrain favorable. A Vienne, on assiste à la chute du chancelier Metternich. L'Europe des Habsbourg s'effrite : la Hongrie s'insurge, bientôt suivie par la Bohême-Moravie. La Saxe, la Bavière, la Prusse, se plaignent des mauvais résultats obtenus par les classes dirigeantes et aspirent à une gestion économique plus prospère. L'Italie cherche à se libérer de l'occupation autrichienne aux accents du *Nabucco* de Verdi que la Scala reprend en 1849. Frédéric Chopin meurt en 1849, mais son *Etude,* op. 10, n° 12, fait passer dans les salons des frissons révolutionnaires.

Cependant, en 1850, tout est joué, tout est fini. Le mouvement libéral européen dont la musique avait été, de Liszt à Smetana, le porte-parole éloquent, a manqué son but, et les révolutions sont

brisées.

Avec l'abolition de l'esclavage et du servage, encore un peu théoriques, mais qui comptent parmi les plus belles conquêtes du XIX^{e} siècle, on aurait pu croire à la liberté : mais les libéralismes de la noblesse et de la bourgeoisie restent modérés. Les réformes sociales ne sont envisagées que dans la mesure où elles ne nuisent pas aux intérêts des riches et ne compromettent ni leurs capitaux, ni leurs profits.

C'est pourquoi le grand élan romantique qui s'était manifesté aux lendemains de 1830 et de 1848 a été étouffé.

L'histoire de l'Allemagne après 1848 est celle de sursauts couronnés d'échecs. Certes, le régime féodal est ébranlé et une nouvelle civilisation naît, accompagnée par l'essor démographique, les progrès des sciences et des techniques. Il faudra encore deux guerres et l'action d'un homme remarquable, Bismarck, pour que l'unité allemande se remette en route après 1862. L'Autriche battue à Sadowa, la France vaincue en 1870, l'Empire allemand peut être proclamé à Versailles, dans la Galerie des Glaces, augmenté de l'Alsace et d'une partie de la Lorraine. Guillaume I^{er} en est le souverain : la machine infernale est déclenchée et les deux guerres mondiales du XX^{e} siècle sont déjà en marche.

Wagner, revanchard, jugera nécessaire de se venger des déboires qu'avait subis à Paris son *Tannhäuser* et, dans un acte satirique intitulé *Une Capitulation,* profite de la défaite française pour régler ses comptes avec la France : une France d'où lui était venu autrefois le souffle révolutionnaire, une France où tant d'amis propagent déjà avec ardeur le « wagnérisme ».

De Wagner à Barrès, on pourrait suivre de part et d'autre du Rhin, le cours de la division des esprits et des cultures. Les idées politiques qui se dégagent de la *Tétralogie* vont au-delà de cette Allemagne bismarckienne en voie d'unification vers cette Allemagne qu'il faudra, moins d'un siècle plus tard, scinder en deux pour la neutraliser.

Une caricature de 1890 montre Cosima en Walkyrie : en guise de drapeau, elle porte au sommet de sa lance, un sac destiné à recueillir les aumônes. Le sens de l'opportunisme, qui avait

transformé Bayreuth en kermesse, devait en faire plus tard un bunker hitlérien, quand la famille Wagner accueillerait à « Wahnfried » un Führer qui nourrissait dans le repos d'autres chimères et s'y détendait en méditant des holocaustes.

3. **La genèse de la « Tétralogie ».** — C'est donc entre les émeutes de 1849 et l'apothéose de 1876 que s'insère la genèse de la *Tétralogie.*

Là conception de la musique et du texte n'est pas simultanée chez Wagner. Il compose d'abord le poème, en procédant par esquisses préalables, comme un drame qui serait destiné à être joué sans musique. Il commence ensuite la partition musicale et termine par l'orchestration. Cette technique tripartite est curieusement cloisonnée chez un homme qui finalement est le seul concepteur du tout. Elle se complique d'autant que, dans la *Tétralogie,* les drames ont été conçus en sens inverse.

Partant de *La Mort de Siegfried,* il sent la nécessité de retracer la jeunesse de son héros, puis de remonter le cours des événements qui ont créé ce héros pour sa mission. Atteignant à rebours l'origine des Wälsungen, la race de Siegfried, racontant comment Siegfried fut conçu et comment ses parents s'aimèrent, Wagner recule jusqu'à Wotan et à l'origine de toute l'histoire, le vol de l'or, les conflits du pouvoir et de l'amour.

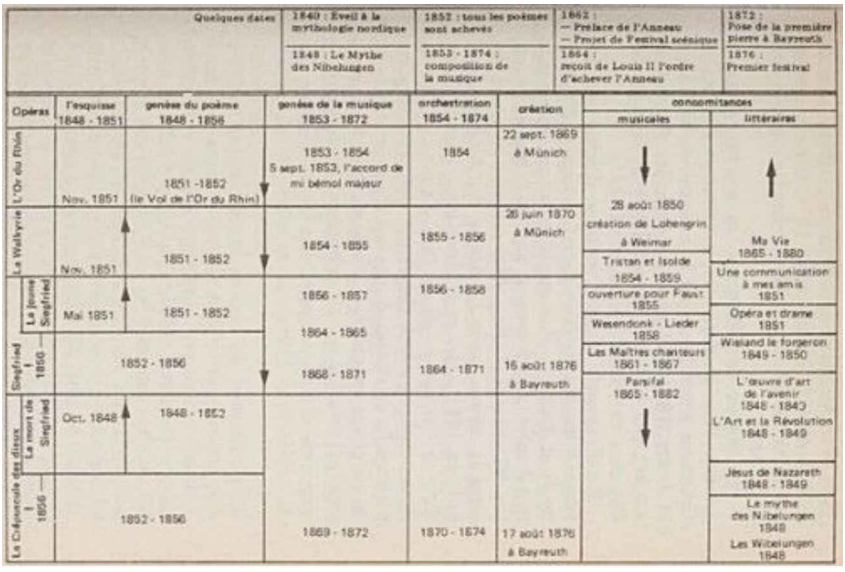
Arrivé au point initial en partant de la fin, Wagner reprend chronologiquement son récit et, intégrant dans un ensemble aux buts philosophiques plus vastes, les épisodes primitivement détachés de la jeunesse de Siegfried, il les remodèle. *Le Jeune Siegfried* devient *Siegfried* tout court. *La Mort de Siegfried,* à la lumière des événements qui font l'objet de *L'Or du Rhin* et de *La Walkyrie,* devient *Le Crépuscule des dieux.*

La Mort de Siegfried date d'octobre 1848, *Le Jeune Siegfried* de mai 1851 ; l'hiver 1852 voit l'achèvement de *La Walkyrie* et de *L'Or du Rhin.* Le cycle est dramatiquement complet en décembre 1852.

En septembre 1853, l'après-midi du 5, à La Spezia en Italie, Wagner éprouve un malaise étrange. Son corps est comme en proie à des ondes fiévreuses. Il conçoit l'accord de *mi* bémol majeur comme la cellule originelle de la *Tétralogie* tout entière. Tout le

prélude de *L'Or du Rhin* en jaillira, et, du prélude, toute la trame sonore des quatre œuvres. Cette illumination porte Wagner de 1853 à 1855, deux années pendant lesquelles il compose *L'Or du Rhin* et *La Walkyrie.* En 1856, il modifie *Le Jeune Siegfried* et *La Mort de Siegfried,* il s'interrompt dans son travail de juillet 1857 à novembre 1864, date à laquelle il reprend *Siegfried*[12]. Après une nouvelle interruption de 1864 à 1869, il commence *Le Crépuscule des dieux* qu'il achève en juillet 1872.

L'orchestration suit à peu près le même rythme : *L'Or du Rhin,* 1854 ; *La Walkyrie,* 1856 ; *Siegfried,* 1856-1858 et 1864-1871 ; *Le Crépuscule des dieux,* 1870-1874. Au bas de cette dernière partition, achevée à Wahnfried le 21 novembre 1874, Wagner appose ces mots : « Ich sage nichts weiter ! » (Je n'ai rien à ajouter.)


Quelques dates
1840 : Éveil à la mythologie nordique
1848 : Le Mythe des Nibelungen
1852 : tous les poèmes sont achevés
1853 - 1874 : composition de la musique
1862 :
— Préface de l'Anneau
— Projet de Festival scénique
1864 :
reçoit de Louis II l'ordre d'achever l'Anneau
1872 :
Pose de la première pierre à Bayreuth
1876 :
Premier festival
Opéras
l'esquisse 1848 - 1851
genèse du poème 1848 - 1856
genèse de la musique 1853 - 1872
orchestration 1854 - 1874
création
concomitances
musicales
littéraires
L'Or du Rhin
Nov. 1851
1851 -1852 (le Vol de l'Or du Rhin)
1853 - 1854
5 sept. 1853, l'accord de mi bémol majeur
1854
22 sept. 1869 à Münich
La Walkyrie
Nov. 1851
1851 - 1852
1854 - 1855
1855 - 1856
26 juin 1870 à Münich
Siegfried
Le jeune Siegfried
Mai 1851
1851 - 1852
1856 - 1857
1864 - 1865
1856 - 1858
Siegfried 1850 —
1852 - 1856
1868 - 1871
1864 - 1871
16 août 1876 à Bayreuth
Le Crépuscule des dieux
La mort de Siegfried
Oct. 1848
1848 - 1852
Le Crépuscule des dieux 1856 —
1852 - 1856
1869 - 1872
1870 - 1874
17 août 1876 à Bayreuth
28 août 1850
création de Lohengrin à Weimar
Tristan et Isolde 1854 - 1859
ouverture pour Faust 1855
Wesendonk - Lieder 1858
Les Maîtres chanteurs 1861 - 1867
Parsifal 1865 - 1882
Ma Vie 1865 - 1880
Une communication à mes amis 1851
Opéra et drame 1851
Wieland le forgeron 1849 - 1850
L'œuvre d'art de l'avenir 1848 - 1849
L'Art et la Révolution 1848 - 1849
Jésus de Nazareth 1848 - 1849
Le mythe des Nibelungen 1848
Les Wibelungen 1848

En dehors des ébauches et œuvres mineures (*Achille, Jésus de Nazareth),* la *Tétralogie* a été essentiellement interrompue par la composition de *Tristan et Isolde* (1855-1859 avec, en 1858, les *Wesendonk Lieder),* des *Maîtres chanteurs* (1861-1868) et par les ébauches de *Parsifal* (après avril 1865).

Parallèlement, Wagner continue d'écrire ses ouvrages littéraires ou théoriques. *L'Anneau du Nibelung* provient d'ailleurs d'un projet initial, un drame intitulé *Frédéric Il Barberousse* qui fait l'objet de l'étude des *Wibelungen* (1848) : cette première mouture devient la même année *Le Mythe des Nibelungen.* Il écrit en 1849 *L'Art et la Révolution,* puis *L'Œuvre d'art de l'avenir,* suivis en 1851 *d'Opéra et Drame.* A ces trois ouvrages théoriques sur sa conception personnelle du drame, il convient d'ajouter des livres de mémoires comme *Une communication à mes amis* (1851) et *Ma Vie* dont il entreprend la rédaction.

CHAPITRE II

DES DIEUX, DE LA MUSIQUE ET DES HOMMES

« Un sage, écrivait Diderot, était autrefois un philosophe, un poète, un musicien. Ces talents ont dégénéré en se séparant... Un grand musicien et un grand poète lyrique répareraient tout le mal. »

Et Wagner vint. Il compose le texte et la musique de ses œuvres : dans la *Tétralogie,* poésie et harmonie se complètent de manière indissoluble.

L'approche sera donc autant littéraire que musicale. Ici, l'action, les personnages, les mots eux-mêmes, ne sont pas les prétextes ou les supports de la mélodie : ils l'engendrent. A chaque idée s'attache une phrase musicale qui l'exprime, de telle sorte que le tissu de la pensée et la matière harmonique ne font qu'un.

Pour l'analyse de ces phrases ou *leitmotive,* nous avons fait appel à des éléments de linguistique simplifiée. Les thèmes ou motifs wagnériens fonctionnent en effet comme un véritable vocabulaire, comportant des radicaux, des préfixes, des suffixes, des mutations et des fusions identiques à la dérivation et à la composition grammaticales. La musique est non seulement un langage, mais elle colle au discours, le double, le complète, ou se substitue à lui, parlant en même temps que lui de choses différentes, remplissant les « blancs » laissés par les mots.

En ce qui concerne l'étude d'une intrigue complexe à 34 personnages et d'une durée supérieure à quinze heures, nous avons procédé par approches successives.

Une telle méthode implique des répétitions, mais ces répétitions sont elles-mêmes déjà dans l'œuvre sous forme de retours en arrière destinés soit à rafraîchir la mémoire du spectateur-

auditeur, soit à éclairer les rebondissements de l'action. Ces *flash-back* se manifestent à la fois par de longs monologues qui visent à reprendre tout le récit depuis le début en y intégrant des éléments nouveaux, et par les leitmotive qui éveillent l'oreille aux réminiscences inconscientes et suscitent des rappels spontanés et furtifs.

Toute analyse dissociée du poème et de la musique, chez Wagner, relève de la convention. Il y a ce que les mots nous disent, mais aussi ce que nos yeux voient, et surtout ce que nos oreilles perçoivent des rumeurs confuses des âmes et des cœurs par l'intermédiaire de la musique. Peu d'œuvres impliquent une appréhension aussi impérieusement globale.

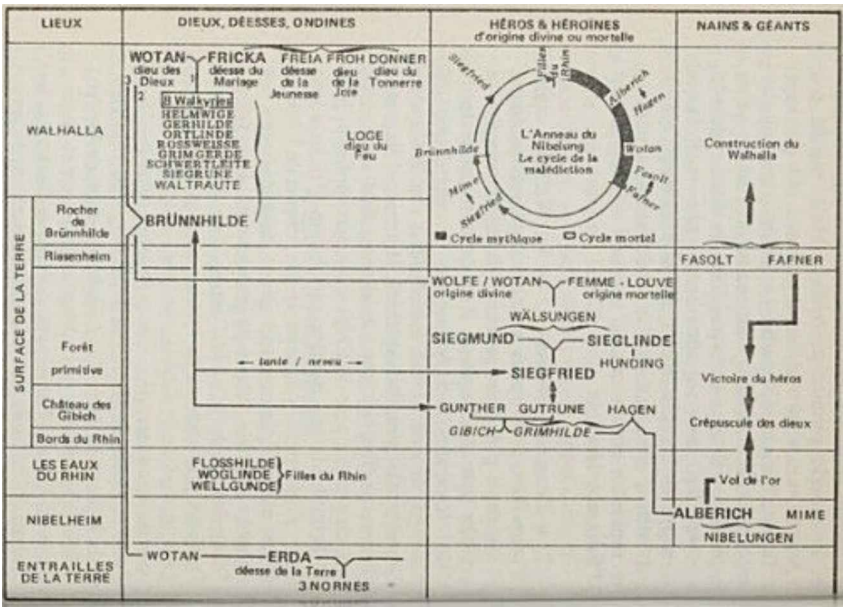
I. — L'idée et les personnages

1. **L'idée principale.** — Le titre abrégé que les « initiés » donnent à la *Tétralogie,* le *Ring,* souligne l'intention cyclique des quatre opéras. Non seulement ceux-ci relatent le rôle que joue un anneau *(ein Ring),* mais une boucle s'amorce avec *L'Or du Rhin* qui se referme avec *Le Crépuscule des dieux,* accomplissant un cycle dramatique, musical et philosophique.

L'idée principale du *Ring* réside dans le conflit des deux pouvoirs qui gouvernent le monde : l'Or et l'Amour. La quête insensée du pouvoir absolu représenté par l'Or forgé en anneau, conduit les dieux à leur destruction, tandis que la race des hommes, régénérée, s'éveille par l'Amour. L'Or, dérobé à son élément originel et convoité par les dieux, les géants et les nains, mène les assoiffés de pouvoir à leur perte et le monde primitif au chaos. Mais, purifié par l'Amour et rendu à son élément naturel, l'Or participe à la rédemption universelle. La malédiction qui s'attache à la possession de l'anneau ne prendra fin qu'au moment où il sera rendu aux filles du Rhin : celles-ci ouvrent l'action et, quinze heures plus tard, la referment. Et le cycle se clôt, pareil à l'anneau qui en est l'objet, circulant d'un bout à l'autre, « passant et repassant comme au jeu du furet » selon le mot d'Edouard Herriot.

2. **« Dramatis personae ».** — Au Walhalla règne *Wotan.* Nous le

voyons seulement dans le prologue et les deux premières journées de la *Tétralogie.* Au premier acte de *Siegfried,* il apparaît sous les traits d'un Voyageur. Son épouse est *Fricka,* déesse du Mariage, de qui Wotan a eu 8 filles, les Walkyries, Gerhilde, Ortlinde, Schwertleite, Helmwige, Siegrune, Grimgerde, Rossweisse et finalement *Waltraute,* celle qui, au premier acte du *Crépuscule,* accomplira auprès de Brünnhilde une pathétique mission. Fricka a une sœur, *Freia,* parfois appelée Holda, déesse de l'Abondance et de l'Amour, qui garde en son jardin les pommes d'or de l'éternelle jeunesse, et deux frères, *Froh,* dieu de la Joie, et *Donner,* dieu du Tonnerre. Dans les profondeurs de la terre maternelle séjourne *Erda,* déesse de la Sagesse, et mère des trois *Nornes,* nées de toute éternité, et, avec Wotan, de *Brünnhilde.* Cette mythologie se complète de *Loge,* dieu du Feu, de la Ruse et du Mensonge, éminence grise de Wotan. Riesenheim est le pays des géants, *Fasolt* et *Fafner.* Dans *Siegfried,* Fafner apparaît sous l'aspect d'un dragon. Nibelheim est l'empire souterrain de nains difformes, les Nibelungen. *Alberich* en est le maître. Il tient à sa merci son frère *Mime,* le forgeron, qui sera plus tard le père nourricier de Siegfried. Alberich a donné un fils à Grimhilde, princesse des Goths : c'est *Hagen,* l'artisan de l'ultime tragédie. De Gibich, Grimhilde a eu deux autres enfants, *Gunther* et *Gutrune* : ils constituent la lignée des Gibichungen.


LIEUX
DIEUX, DÉESSES, ONDINES
HÉROS & HÉROÏNES
d'origine divine ou mortelle
NAINS & GÉANTS
WALHALLA
SURFACE DE LA TERRE
Rocher de Brünnhilde
Riesenheim
Forêt primitive
Château des Gibich
Bords du Rhin
LES EAUX DU RHIN
NIBELHEIM
ENTRAILLES DE LA TERRE
WOTAN dieu des Dieux
FRICKA déesse du Mariage
FREIA déesse de la Jeunesse
FROH dieu de la Joie
DONNER dieu du Tonnerre
2 Walkyries
HELMWIGE
GERHILDE
ORTLINDE
ROSSWEISSE
GRIMGERDE
SCHWERTLEITE
SIEGRUNE
WALTRAUTE
LOGE dieu du Feu
BRÜNNHILDE
L'Anneau du Nibelung
Le cycle de la malédiction
Cycle mythique
Cycle mortel
Construction du Walhalla
FASOLT
FAFNER
WOLFE / WOTAN origine divine
FEMME - LOUVE origine mortelle
WÄLSUNGEN
SIEGMUND
SIEGLINDE
HUNDING
SIEGFRIED
tante / neveu
GUNTHER
GUTRUNE
HAGEN
GIBICH
GRIMHILDE
Victoire du héros
Crépuscule des dieux
FLOSSHILDE
WOGLINDE
WELLGUNDE
Filles du Rhin
Vol de l'or
ALBERICH
MIME
NIBELUNGEN
WOTAN
ERDA
déesse de la Terre
3 NORNES

Autre lignée, celle des Wâlsungen, dont le fondateur passe pour être Sigi. Mais le vrai père des descendants, *Siegmund* et *Sieglinde,* sous le nom de Wälse ou encore de Wolf, le loup, c'est Wotan : pour cette raison, on appelle aussi les jumeaux les Wölfingen. De leur union incestueuse naîtra *Siegfried.* L'époux légitime de Sieglinde s'appelle *Hunding ;* il descend de ces Neidingen qui jadis exterminèrent les Wâlsungen.

Les trois gardiennes de l'Or, *les filles du Rhin,* sont Woglinde, Wellgunde et Flosshilde[13].

Il faut en tout pour chanter la *Tétralogie,* y compris le rôle d'un oiseau dont Siegfried entend le langage, 34 chanteurs ainsi répartis : 9 sopranos, 7 mezzos, 5 contraltos, 5 ténors, 6 barytons et 2 basses, auxquels il convient d'ajouter un chœur mixte (dans *Le Crépuscule*).

Outre le cheval Grane, les deux corbeaux de Wotan nommés Hugin (la Réflexion) et Munin (la Mémoire), l'Oiseau, la *Tétralogie* met en scène un bestiaire (souvent rendu indispensable à la fois par le texte et par la musique) qui a choqué le XIX^{e} siècle : Fafner métamorphosé en dragon, Alberich transformé en crapaud, Fricka conduite par des béliers, Siegfried apprivoisant un ours.

II. — Analyse diachronique

La structure de la *Tétralogie* est, étendue à quatre drames qui peuvent être représentés séparément, celle qu'Eschyle avait donnée à la tragédie grecque. Elle comporte un prologue, des épisodes séparés par des interludes et un épilogue. Aussi le terme de « tétralogie » employé par Wagner lui-même est-il impropre. Le cycle complet se compose d'une trilogie précédée d'un prologue, et l'action d'ailleurs se présente bien sous une forme ternaire, et non quaternaire.

1. **L'histoire racontée par les Nornes.** — Comme certains faits sont antérieurs au lever du rideau, on va faire appel à la mémoire

de celles qui tiennent toutes les destinées, qui connaissent le passé, le présent et l'avenir, en un mot, celles qui paraissent les plus aptes à condenser l'histoire : les trois Nornes.

Pareilles aux Parques, elles filent les destinées des dieux et des hommes. De l'une à l'autre court une corde d'or. Elles n'apparaissent qu'une seule fois, au début du *Crépuscule des dieux.* Filles d'Erda (*die Erde,* la terre), elles ne portent d'autre nom que celui de Nornes. Chacune d'elles fait un récit, tout en dévidant symboliquement, accroché aux branches d'un sapin, le fil qui les relie entre elles. Le premier récit rappelle les faits les plus anciens. Le second récit remémore pour les spectateurs les faits déjà connus de lui. Le troisième récit anticipe sur l'avenir. Plus les souvenirs se rapprochent du présent et se heurtent à la prémonition de l'avenir, plus le tableau se trouble, moins lucide est le regard, plus équivoque est la mémoire, plus lâche est l'écheveau, si ténu qu'à la fin il se rompt tandis que les Nornes se dissipent pareilles à l'esprit qui s'enfonce dans le sommeil.

Entre les trois femmes, d'âges différents, vêtues de sombres vêtements plissés, règne d'abord le silence. Comme les fileuses du *Vaisseau fantôme,* comme les conteurs du Moyen Age, elles vont chanter.

Autrefois se dressait un arbre puissant, l'arbre du monde, un frêne aux branches robustes. Au pied de l'arbre sacré, dont la cime touchait aux cieux et dont les racines plongeaient dans les entrailles de la terre, coulait une source dont l'eau limpide charriait toute la sagesse du monde. Un dieu hardi, Wotan, acquittant de la perte de l'un de ses yeux, le droit d'y boire, poussa l'audace jusqu'à briser une branche de l'arbre et à s'y tailler une lance.

Peu à peu, l'arbre dépérit, ses feuilles tombèrent, son bois se dessécha ; peu à peu, la source se tarit et cessa son doux murmure.

Qu'advint-il de la lance ? Wotan y grava les runes (cf. n. 2, p. 9) qui fixèrent les lois du monde. A la nature primitive et heureuse, il substitua un univers régi par les contrats et les traités, formes archaïques des constitutions. Cependant, il rencontra dans les bois un jeune homme qui brisa la lance : c'en était fait des lois édictées par les dieux. Wotan, vaincu, ordonna aux héros qui avaient été

conduits après leur mort dans son Burg, le Walhalla, d'abattre le tronc pourri et les branches fanées du frêne du monde, et la source, privée de l'ombrage protecteur, cessa de couler.

Que fait donc Wotan à cet instant ? Il est dans la grande salle du Walhalla. Les héros ont rapporté le frêne du monde, l'ont débité en bûches qui brûlent clair dans la cheminée... Mais les Nornes anticipent. Dans le clair-obscur de la nuit, traversée de furtifs rougeoiements, la corde, de Norne en Norne sans cesse rejetée, se perd. Le destin va si vite qu'il faut l'attraper au vol. La corde d'or se mêle et s'enchevêtre. Une main la saisit, une réminiscence est captée. Mais le passé, lui, rien ne l'altère : ce qui échappe, c'est l'avenir. Peut-on recommencer et stabiliser le parcours de la corde ? Voici l'une des extrémités de la corde accrochée par hasard. Un jour, reprend la première Norne, Alberich vola l'or du Rhin...

2. **« L'Or du Rhin » ou la genèse.** — Au cours du prélude orchestral, du silence primitif, autour d'une vibration imperceptible, la création s'organise peu à peu à l'état pur. Avec la lumière naissent les éléments et d'abord le plus proche d'elle, l'eau. Au seuil de la *Tétralogie,* c'est d'une aube du fond des temps qu'il s'agit, d'une véritable genèse biblique.

La première scène, qui se déroule au fond et dans l'épaisseur des eaux du Rhin, se développe en trois mouvements successifs : les jeux sensuels des filles du Rhin et l'arrivée du nain Alberich, la révélation de l'or et de son secret, le vol de l'or accompagné du renoncement à l'amour.

Les trois ondines, véritables femmes-enfants, sont joyeuses, mais elles font bonne garde sur le trésor qui leur a été confié, l'or placé sur un récif d'accès difficile. Surgissant du monde des cavernes, un gnome affreux, un « alfe plus noir que la poix »[14] fait irruption. Alberich flatte ces sirènes futiles en quête de plaisir sensuel. Alberich est déconcerté par ces poissons rétifs qui, à tour de rôle, excitent son désir. Il cherche à les charmer de la voix, mais leurs dérobades accroissent sa lubricité, exaltent son courage, provoquent sa colère, puis la rage. Le thème de la frustration rejoint celui de la volupté.

C'est alors que son attention est attirée par l'or dont les imprudentes chantent l'hymne : Rheingold ! Les flots sont changés en un scintillement d'or. Les bavardes livrent au gnome le secret de leur trésor : l'or, forgé en anneau, donne la puissance illimitée. Mais attention ! Pour posséder l'or et la puissance, il faut renoncer à l'amour.

Les yeux d'Alberich sont rivés sur l'or. Tandis que la musique s'élève et que les filles du Rhin, folles de joie, se méprennent, l'Albe furieux, l'esprit troublé, comprend que le monde peut lui appartenir. Maudissant amour et volupté, il arrache avec une force effrayante l'or qui lui servira à forger « l'anneau vengeur ».

L'aube monte, le jour naît. La transformation du décor s'opère : des flots sortent des nuages qui se dispersent à leur tour. Le sommet d'une montagne couronnée d'un château émerge des vapeurs. Seul déjà, nous l'apprendrons tout à l'heure, Loge, le dieu du Feu, sait quel enclenchement infernal se produit dans les profondeurs du fleuve. Pour l'instant, au pied du Burg, les dieux ignorent le rapt de l'or.

Wotan et Fricka s'éveillent. Alors que Wotan, encore perdu dans un rêve insensé de pouvoir, contemple ce Burg tout neuf, ce Walhalla, siège des joies célestes, du pouvoir éternel et de la gloire infinie, dont la construction concrétise sa volonté de puissance, Fricka fait entendre la voix de la raison.

Au cours de cet entretien, nous apprenons que ce sont les géants Fasolt et Fafner qui ont édifié le Burg et que Wotan a accepté par contrat le prix qu'ils en ont demandé : Freia, la propre sœur de Fricka. On comprend la révolte de celle-ci, mais n'espère-t-elle pas que le Burg retiendra près d'elle son mari qui « aspire à l'errance » ? Ses frères Donner et Froh désirent eux-mêmes la quiétude d'un foyer où ils pourront prendre femme.

On cherche quel autre salaire pourrait satisfaire les deux architectes. C'est alors que Loge raconte aux dieux la scène précédente : l'or conviendrait-il aux géants ?

A ce moment, Freia, menacée par Fasolt, appelle à l'aide ses deux frères. Les géants exigent le respect du contrat et le paiement immédiat du salaire. Wotan ne peut plus se dérober. Ce que ces

deux lourdauds veulent, dans l'apathie paresseuse de leurs cerveaux embrumés, c'est plus que la femme, c'est l'éternelle jeunesse dont elle est garante, elle qui cultive les pommes d'or qui préservent du vieillissement.

Entre les géants et les nains traînent des rancunes héréditaires. Apprenant par Loge le secret de l'or, Fasolt et Fafner songent à une revanche. De leur côté, les dieux réfléchissent qu'Alberich, possesseur de l'anneau, les soumettra en esclavage. Leur consternation s'accroît lorsque les deux géants prennent Freia en otage et s'éloignent : c'est la jeunesse qui part. Les mains s'affaissent, les visages pâlissent, les rides se creusent, les cœurs battent moins vite. Les dieux vieillissent à vue d'œil... Il faut conquérir l'or d'urgence. Laissant les dieux angoissés, Wotan et Loge décident de se rendre à Nibelheim.

Le voyage qui nous avait conduits du fond du Rhin aux cimes du Walhalla nous entraîne à présent dans les profondeurs de la terre. Il y règne une odeur de soufre dans le fracas des enclumes. Le peuple des nains, les Nibelungen, travaille à l'extraction des richesses du sous-sol et à la forge de l'or[15]. Alberich exhorte son frère Mime à façonner un heaume (le *Tarnhelm*) qui rend invisible : Nacht und Nebel/niemand gleich ! L'être se dissout dans la nuit et le brouillard, et disparaît.

Jadis, les Nibelungen étaient heureux. Astreints au travail, forgeant l'or dans cette métropolis souterraine, ils tombent sous la malédiction tyrannique du pouvoir. Wotan et Loge, qui arrivent, s'offrent à libérer les Nibelungen de leur servitude. Alberich qui de nain lubrique s'est transformé en dictateur absolu, sait bien que derrière les flatteries, la cupidité a guidé les dieux dans son empire. Mais Loge, dieu du Feu, est indispensable à la forge. Conscient de cette dépendance, Alberich ne peut se dérober aux questions. Il révèle son aspiration : régner sur le monde ! C'est la première atteinte à la souveraineté de Wotan.

A cet instant germe chez Loge, ce Scapin tragique des dieux, l'idée de la fourberie : il provoque Alberich, qui croit en la vertu magique du heaume, et demande à en voir les effets. Alberich se change en serpent, Loge feint la peur. A nouveau sollicité, Alberich

se métamorphose en crapaud : Wotan pourrait alors écraser du pied le batracien, mais il se contente de ravir le heaume tandis que, reprenant son aspect normal, Alberich se retrouve lié, prisonnier, furieux et impuissant. La scène s'achève sur ce dénouement abrupt.

Ligoté, écumant de rage, Alberich est emmené au Walhalla. Pour sa liberté, il devra payer une rançon. Ce seront le trésor, et l'anneau qui brille à son doigt. Comme Wotan le lui arrache, il pousse des cris effrayants et profère la malédiction : malheur à celui qui s'empare de l'anneau.

Le retour de Freia ramène la jeunesse, mais le cycle des rançons se poursuit : Fasolt accepte l'or en échange, à condition que l'entassement du trésor masque à ses yeux cette déesse qu'il convoite. Un dispositif de poteaux est planté, à la taille de Freia, entre lesquels les trésors seront amoncelés. Voici le marché honteux, la femme évaluée à son poids d'or. Fafner entasse les trésors, jusqu'à ce que toutes les brèches soient comblées. Toutes ? Non. Le heaume couvre la fente derrière laquelle luit la chevelure de Freia. Mais son œil continue à briller comme une étoile. L'anneau d'or passera-t-il du doigt de Wotan à la muraille éblouissante ? Wotan refuse.

Alors, la scène s'assombrit. Coup de théâtre ! Un être de noble apparence monte à mi-corps des profondeurs, enveloppé d'une abondante chevelure. C'est Erda, la « très-haute », la prophétesse. Ce *deus ex machina* est la mère du monde éternel. Elle présage le crépuscule des dieux lié à la possession de l'anneau et, cet avertissement donné à Wotan, elle s'enfonce à nouveau dans la terre. Son intervention décide Wotan. Il donne l'anneau. La malédiction ne se fait pas attendre : Fafner poignarde Fasolt. Wotan est bouleversé. Fricka l'attire en vain vers le Burg. Donner rassemble un orage qui assombrit le ciel. Des pieds de Donner et de Forh naît un arc-en-ciel qui forme comme un pont au-dessus de la vallée[16]. Le soleil se couche : prémonition, soleil du soir, mais qui rayonne encore. Le Burg est délivré de l'angoisse et cependant viennent les ténèbres pendant lesquelles les Nornes parlent. Wotan saisit Fricka par la main. Les dieux s'avancent en cortège.

Seul Loge voit clair et sait qu'ils marchent à leur perte. Les filles du Rhin, invisibles, pleurent l'or et la lumière perdus, et proclament que seulement au fond du Rhin, l'or est inoffensif, car on l'y vénère sans profit.

3. **L'histoire des Wälsungen.** — Il convient maintenant de raconter ce qui se passe entre la fin de *L'Or du Rhin* et le début de *La Walkyrie.* On peut, en effet, retracer séparément l'histoire des deux jumeaux, Siegmund et Sieglinde, qui apparaissent au lever du rideau, bien que Wagner, simplifiant les données de la saga, ait laissé quelque obscurité.

Lorsque Siegmund raconte à sa sœur son histoire, le thème du Walhalla à l'orchestre suggère que Wolfe, ou Wälse, ou Völsung, pourrait être Wotan descendu sur terre sous la figure d'un loup. Cet animal, symbole en Scandinavie de force, de courage et d'indépendance, était d'ailleurs consacré à Odin-Wotan, père des Loups. D'une femme-louve, Wolfe a eu les deux jumeaux. Le garçon d'ailleurs est appelé le Louveteau (Wölfing), mais son nom est d'abord Friedmund (Bouche-qui-proclame-la-paix), puis Siegmund (Bouche-de-victoire). Il se désigne lui-même sous le surnom de Wehwalt (Celui-qui-agit-dans-la-douleur). Comme les bêtes sauvages parmi lesquelles il a été élevé, ce Mowgli germanique est un révolté contre les lois établies.

L'ennemi héréditaire du loup, c'est le chien, patronyme de Hunding (*der Hund,* le chien ; *der Wolf,* le loup), le chien qui se laisse apprivoiser et devient domestique, esclave de ses désirs et de ses besoins. Ainsi la race de Hunding est-elle appelée Neidingen (Fils de l'envie et de la haine ; *der Neid,* l'envie). Entre ces deux races, c'est la lutte.

Un jour que Siegmund chasse dans les bois avec son père, leur famille est massacrée. A leur retour, ils trouvent la maison dévastée, la mère brûlée dans les flammes, et la fille, Sieglinde, enlevée. Une ère de douleur commence pour les deux proscrits qui vivent de la chasse dans les bois sauvages. Plus tard, Siegmund retrouve, à la place de son père, une défroque de loup abandonnée. Ses malheurs s'accroissent de sa solitude. Mais, prompt à venir à l'aide des déshérités, il se porte au secours d'une jeune fille que

l'on veut marier de force. Il attaque ses oppresseurs et les tue. Or la jeune fille, voyant ses frères morts, déplore le carnage et embrasse les cadavres. Siegmund ne peut la sauver contre son gré. Les survivants se retournent contre elle et la tuent. Siegmund lui-même s'échappe à grand-peine poursuivi par une horde farouche.

Appelé pour venger le sang de ses proches, Hunding est arrivé trop tard. Ici commence l'action de *La Walkyrie* : lorsque le rideau se lève, Siegmund en fuite trouve malencontreusement asile chez Hunding, qui a épousé sa sœur Sieglinde, et Hunding survenant, reconnaît celui qui a massacré sa famille.

Telle est l'histoire des Wâlsungen que complétera Sieglinde : livrée à Hunding par les scélérats qui l'avaient enlevée, elle était un jour assise, triste, quand un vieillard s'est présenté. Son aspect mystérieux avait troublé les assistants. Un chapeau masquait l'un de ses yeux, mais l'autre était plein de mélancolie. Il avait brandi un glaive et l'avait planté jusqu'à la garde dans le tronc d'un frêne. Nul n'avait pu l'en retirer. Au centre de la hutte, dans l'attente de celui qui dégainera l'épée de l'arbre séculaire, Sieglinde le contemple comme son dernier espoir...

4. **« La Walkyrie » ou la révélation.** — Si l'on analyse la *Tétralogie* comme une suite initiatique où l'initié serait Siegfried, *La Walkyrie* est le drame des épreuves et de la révélation. De la rencontre extasiée de Siegmund et de Sieglinde, qui ouvre l'opéra, aux adieux de Wotan à sa fille Brünnhilde, qui le ferment, un cycle interne est accompli : la promesse d'une vie nouvelle, en germe chez les jumeaux ; la première étape d'une rédemption par l'amour ; la chute de Wotan, déchiré entre la divinité dont il sent le déclin et l'humanité qu'il voit poindre. Ce cycle est symbolisé par Brünnhilde, la Walkyrie : la vierge guerrière sera déchue de ses privilèges divins et deviendra femme. C'est en elle que s'accomplit la mutation, comme si Wotan lui déléguait en héritage le soin de poursuivre l'œuvre qu'il a entreprise.

Ce qui frappe, au lever du rideau, dans la demeure de Hunding, c'est qu'elle est traversée par un frêne dont les racines sont saillantes et dont la cime s'élance à travers le toit qu'elle recouvre de ses branches. Cet arbre semble être la matrice de la salle qui a

été construite autour de lui, ses ouvertures pratiquées dans la direction de ses branches.

Cette hutte en bois aux parois recouvertes d'étoffes rustiques sert de décor au premier acte. On peut y suivre d'avance l'action inscrite dans les lieux : une peau d'ours devant une cheminée, une autre chambre, un grenier à provisions, quelques meubles. Nous avons encore les yeux pleins des ondes profondes du Rhin, des cavernes de Nibelheim, des cimes du Walhalla, et nous faisons irruption dans un intérieur humain. La porte s'ouvre, le temps d'apercevoir la nuit au dehors, et d'entendre les derniers grondements de l'orage. Siegmund entre, voyageur trempé et hagard, haletant comme un fugitif. Où sommes-nous ? En quel temps ? Cette volonté de surprise après le prologue de *L'Or du Rhin* marque bien qu'ici commence l'action proprement dite, dans laquelle Wagner nous précipite à la suite d'un bref prélude orchestral.

L'étranger est accueilli, sans crainte aucune, par Sieglinde, dont la tranquillité est prémonitoire. Une réminiscence effleure les deux jeunes gens, comme s'ils s'étaient déjà vus dans une vie antérieure. Sieglinde s'inquiète des blessures de Siegmund qui lui raconte son histoire. L'offrande de l'hydromel (« L'as-tu goûté pour moi ? ») et de l'eau dont elle baigne son visage, crée une complicité. La chaleur qui gagne aussitôt leurs corps n'a d'égale que leur émotion croissante. « Le malheur me poursuit », murmure Siegmund qui veut partir. « Tu ne porteras pas le malheur là où il est déjà », répond Sieglinde pour le retenir. Tout est dit entre cet homme traqué et cette femme douloureuse, qui commencent à comprendre par le regard qu'ils sont frère et sœur, mais que leur amour a cessé d'être fraternel.

Hunding, qui entre, est d'ailleurs frappé par la ressemblance entre sa femme et le visiteur. La tension croît à mesure que Siegmund racontant ses aventures se révèle être à la fois l'ennemi et le rival de Hunding. Celui-ci respectera les lois de l'hospitalité pendant la nuit, mais défie pour le lendemain son hôte en combat singulier. Il ordonne à Sieglinde de lui préparer sa boisson du soir. Elle pénètre dans la chambre, suivie par Hunding en armes.

Siegmund reste seul. Il poursuit son histoire. Son père ne lui a-t-

il pas parlé d'une épée qu'il trouverait un jour qu'il serait désarmé ? Sa lance et son bouclier ont été brisés. Et voici qu'une lueur intense désigne l'épée fichée dans le frêne. A ce moment, Sieglinde revient et révèle qu'elle a drogué Hunding. Elle comprend à présent à qui l'épée était destinée. Et soudain, la porte s'entrouvrant, une splendide nuit de printemps fait irruption dans la salle, véritable hymne à la nature et à l'amour. Les jumeaux s'identifient dans une jubilation réciproque : « Die bräutliche Schwester/Befreite der Bruder », la sœur-fiancée affranchit le frère-époux. L'amour éclate dans le sentiment de leur identité mutuelle, d'une sorte de narcissisme fraternel, de recherche passionnée du double : « Tu es, dit Sieglinde, le printemps auquel j'aspirais. » Siegmund, retirant sans effort l'épée de l'arbre, entraîne sa sœur « dans le printemps » : « So blühe denn, Wälsungen Blut », que fleurisse avec lui le sang des Wälsungen !

Le deuxième acte fait à nouveau apparaître les dieux. Wotan et Brünnhilde sont en tenue de guerre. Wotan tient sa lance, Brünnhilde porte sa cuirasse. La dieu ordonne à sa fille d'intervenir dans le combat qui se prépare entre Hunding et Siegmund, et d'octroyer la victoire à Siegmund le Wälsung, qui est son fils, et par conséquent le demi-frère de Brünnhilde.

Apparaît sur son char attelé de béliers, Fricka furieuse. Gardienne du mariage, elle intervient en faveur de Hunding, car le serment sacré vient d'être bafoué par un inceste odieux. Suit une longue conversation entre Wotan et Fricka au cours de laquelle le dieu oppose, à la jalousie de Fricka qui connaît les écarts de son mari et réprouve ses enfants illégitimes, la volonté de Wotan de créer un héros libre. Pourtant Fricka, l'épouse outragée, vainc le dieu découragé par tant d'obstination et de courroux : il promet de ne procurer aucune aide à Siegmund, ni directement, ni par l'intermédiaire de Brünnhilde.

Devant le désespoir de son père, Brünnhilde essaie de le réconforter. Posant la tête et les mains sur ses genoux, elle sait qu'elle devient l'hypostase, c'est-à-dire la substitution de son père. Elle ne se pliera pas aux ordres dictés par Fricka, mais elle obéira à la volonté intérieure de Wotan. Même si elle doit encourir une

sanction, elle sera fidèle en désobéissant à l'intention contrariée de Wotan. Lui ne peut plus sauver Siegmund. Elle le peut encore. Déconcertant Wotan ! Dieu en plein désarroi, contradictoire et déjà miné de l'intérieur par ses doutes sur sa souveraineté éternelle, déchiré par la crainte de délivrer trop tôt ce qu'il y a d'humain en lui, de révéler cette métamorphose qui a commencé, dont il prend conscience et qui, lui ôtant le pouvoir, le destitue : « Que reste éternellement/inexprimé/ce que je ne dis à personne... » Brünnhilde réticente peut-elle encore combattre pour Fricka et obtenir la victoire pour Hunding ?

Nous retrouvons Siegmund et Sieglinde en fuite dans la forêt. On entend des cors au loin. Hunding est à leur recherche avec ses gens et ses chiens. Sieglinde s'évanouit. Pendant le sommeil de Sieglinde, Brünnhilde apparaît à Siegmund. Il apprend qu'il sera vaincu par Hunding. Mais Brünnhilde est confrontée à une vérité pour laquelle elle n'a pas été préparée, l'amour humain. Transgressant l'ordre paternel et divin, elle décide de donner la victoire à Siegmund, de laisser sa chance de vie à ce jeune couple pathétique dont le sang est à moitié le sien. Hunding s'approche. Sieglinde, hantée par les souvenirs de la tragédie qui a marqué son enfance, crie à l'aide, seule et désemparée. Aux voix de Siegmund et de Hunding, elle peut suivre les phases du combat. Soudain, Brünnhilde protège Siegmund de son bouclier et l'encourage à frapper Hunding. Wotan intervient. L'épée se brise, Hunding transperce Siegmund de sa lance et tombe mort à son tour. Brünnhilde entraîne Sieglinde tandis que Wotan se penche douloureusement sur le cadavre de son fils et menace sa fille préférée en fuite avec sa demi-sœur et le petit-fils de Wotan que celle-ci porte déjà dans son ventre.

Les trois scènes de l'acte III ont pour décor le rocher de Brünnhilde au sommet d'une montagne. L'action se déroule du soir au crépuscule suivant.

La scène 1 commence avec la célèbre chevauchée des Walkyries réunies. Rapportant des guerriers en croupe de leurs juments, elles font halte sur ce rocher, à mi-chemin du Walhalla. Mais Brünnhilde se fait attendre. Quel héros ramène-t-elle ? La voici.

Sur son cheval Grane, c'est une femme qu'elle rapporte. Stupeur de ses sœurs quand elle leur apprend qu'elle est traquée par leur père dont un orage précurseur annonce l'arrivée. Terrifiées, les Walkyries redoutent sa colère autant qu'elles répugnent à abandonner leur sœur. Comme le cheval de Brünnhilde est fourbu, celle-ci demande à Rossweisse de lui prêter le sien. Mais, tour à tour, les huit Walkyries se dérobent à l'appel de leur sœur. Sieglinde, se voyant cause de tant de malheurs, demande à être supprimée, quand, apprenant qu'elle porte en elle un Wälsung, elle implore Brünnhilde de la laisser fuir vers un refuge sûr. Vers l'Est (chaque Walkyrie semble chargée d'un secteur), Siegrune révèle qu'il y a une forêt. Sieglinde se montre prête à affronter tous les dangers et à remettre au héros qu'elle porte en elle, celui que Brünnhilde nomme Siegfried, ignorant encore que ce neveu sera son époux, les morceaux brisés de l'épée de Siegmund.

A l'apparition de Wotan, les Walkyries cachent leur sœur effrayée. Leurs supplications sont vaines contre son courroux. Brünnhilde se présente, prête pour le châtiment. Elle n'a pas seulement désobéi au maître, mais elle a exercé sa propre volonté dans un acte inconcevable de liberté. Déchue de ses privilèges, elle sera répudiée du monde des dieux et plongée dans un profond sommeil, offerte, sans autre défense qu'un rideau de feu, à celui qui viendra conquérir sa virginité. « Sa fleur virginale se fanera » et elle sera l'esclave de son nouveau seigneur. Les Walkyries se dispersent, épouvantées, à bride abattue.

Le crépuscule tombe. La veille au soir avait vu l'arrivée de Siegmund, le clair de lune avait été le témoin de l'amour et l'aube celui de la mort. Le retour de la nuit verra les adieux de Wotan à sa fille.

Et c'est le face à face poignant du père et de la fille. Brünnhilde confesse tout ce qu'elle a appris de Siegmund, le courage, l'amour, la détresse, la confiance. « Tu as donc fait, lui dit Wotan, ce que j'aurais aimé faire. » Elle connaît l'émotion, il est rongé par l'amertume. Désormais, c'est lui l'éternel condamné. Son baiser d'adieu est un renoncement, mais il la sauve ; c'est une passation de pouvoirs à l'homme plus heureux. Sous un sapin aux vertes ramures, sur ce tumulus sauvage où il la laisse endormie, Wotan la

« délivre d'un baiser » et sème autour d'elle la flamme de Loge qu'il invoque. Banni lui-même, la lance baissée, il s'éloigne à travers le brasier qui bientôt consumera tout son empire.

5. « **Siegfried » ou l'amour de la vie.** — Cette deuxième journée peut être considérée comme l'histoire d'un apprentissage ou comme un épisode initiatique. En tant que relation d'une expérience ou d'une formation, les trois actes de l'opéra transforment le jeune homme Siegfried : expériences héroïques ou équivoques de l'adolescent, obstacles à franchir (le cercle de feu), révélation de l'amour. Son parcours à travers la forêt constitue un voyage initiatique avec ses épreuves (la forge de l'épée, la mort du dragon), sa magie (le langage des oiseaux), la rencontre du disciple avec son maître (le Voyageur, la lance brisée, la transmission des pouvoirs). Siegfried est conduit à l'illumination de son « moi ». Le corps fortifié, l'esprit mûri, il a accompli instinctivement le trajet initial lorsqu'il perd en même temps que Brünnhilde son innocence.

Après un bref prélude d'orchestre, nous sommes dans la forêt où Mime, frère d'Alberich, a installé une forge. Il s'évertue à forger une épée pour un garnement qu'il a recueilli, mais celui-ci brise les épées l'une après l'autre. Siegfried apparaît, en homme des bois, un cor d'argent autour du cou, tenant un ours à la bride. Ce jeune homme solitaire dompte déjà les fauves. Lui qui aime les arbres et les oiseaux, comment éprouverait-il autre chose que du mépris pour son père adoptif qu'il traite de gnome et de « sale bigleux » ?

Ce que Siegfried voudrait apprendre des oiseaux, mâles et femelles, qui se caressent, construisent un nid, y élèvent leurs oiselets, et aussi des renards ou même — atavisme ? — des loups, c'est, chez cet adolescent impubère, le pressentiment d'une révélation. Qui donc est son père ? Sûrement pas Mime. Pressé de questions, celui-ci lui raconte la mort de sa mère et lui montre les fragments de l'épée brisée qui a nom Notung, le glaive de la détresse.

Tandis que Siegfried s'élance dans la forêt, le Voyageur (Wotan) apparaît à Mime. Vêtu d'un long manteau, l'œil caché par les bords du chapeau, il tient sa lance en guise de bâton. Il évoque son

existence nomade. Il interroge Mime sur Siegfried. Où est l'épée ? « Seul reforge Notung qui ne connut jamais la peur », et sur cette prédiction, il disparaît.

Au retour de Siegfried, Mime l'encourage à forger l'épée dont il lui révèle le nom et le secret. Grâce à cette épée, songe Mime, Siegfried vaincra Fafner qui, non loin de là, garde le trésor. On voit alors l'apprenti passer maître. Avec la forge de l'épée, Siegfried triomphe de la première épreuve. Il se laisse aller à la joie juvénile de dompter l'acier pendant que Mime s'abandonne à ses rêves de grandeur. Pour finir, au grand effroi de Mime, il brise d'un coup d'épée l'enclume en deux.

L'acte II voit se précipiter les événements. Dans les profondeurs obscures de la forêt, aux abords d'une grotte, Alberich veille à l'aube d' « un jour d'angoisse ». Un vent d'orage, une lueur bleuâtre, annoncent l'arrivée, non de « l'égorgeur de dragon », mais du Voyageur illuminé par le clair de lune. Alberich reconnaît Wotan et le maudit. Comme il avait instruit Mime du pouvoir de l'épée, Wotan instruit Alberich des projets de Mime et aussi Fafner du danger qu'il court.

A la scène 2, le jour se lève. Mime apprend à Sieg-fried l'existence du dragon à la bave empoisonnée. Non loin de son repaire se trouve une source où il va boire. Là, étendu sous un tilleul, écoutant les murmures de la forêt, Siegfried songe à ses parents. Il déplore de ne pas comprendre le langage des oiseaux qui semblent vouloir lui transmettre un message. Il taille un roseau, comme s'il allait inventer la musique, mais ce qu'il sait le mieux faire, c'est sonner du cor, éveillant ainsi Fafner. Quelles dents ! Le combat est rapide. Siegfried frappe le dragon au cœur ; en retombant, Fafner de son poids enfonce plus profondément le glaive. La race des géants est morte. Retirant Notung de la blessure, Siegfried ensanglante sa main et lèche son doigt. Sur les branches du tilleul, soudain, un oiseau chante, dont il comprend le langage. L'oiseau lui révèle l'existence du trésor, du heaume, de l'anneau. Siegfried entre dans la grotte.

Alberich, qui s'était caché dans les rochers, intervient en même temps que Mime. Les deux frères se disputent. A qui appartient

l'or ? A celui qui l'a volé, ou à celui qui l'a forgé ? Fruit du capital, ou du travail ? Ils ont disparu avec leurs sombres marchandages quand Siegfried sort de la grotte avec des trophées dont il ignore le pouvoir. Instruit par son instinct et par l'oiseau des intentions de Mime, il tue d'un coup d'épée son père adoptif qui ne l'avait nourri que pour lui reprendre l'or.

Le soleil est à son zénith. Comme Siegfried exprime à l'oiseau son désir d'avoir une compagne, celui-ci lui apprend l'existence de Brünnhilde et le guide vers elle.

Les trois épisodes du troisième acte marquent le centre de gravité de tout le cycle : autour d'eux, le drame pivote ; ce sera la chute des dieux et l'avènement de l'homme.

Dans une grotte, Wotan, qui apparaît pour la dernière fois, vient prendre conseil d'Erda. L'omnisciente monte des entrailles de la terre. Mais elle ne saurait accéder à la demande de Wotan : elle ne peut pas changer le destin, « arrêter la roue qui marche ». Forcée par lui, elle consent cependant à donner en héritage à leur fille Brünnhilde le Savoir *(das Wissen).* Offensée par le châtiment infligé à leur enfant, elle s'enfonce dans la terre et y sombre dans un sommeil éternel. C'en est fini des dieux. Brünnhilde, dépositaire de la sagesse maternelle, libérera le monde.

Ayant pris congé de Brünnhilde et d'Erda, Wotan peut affronter la troisième épreuve : il lui reste à rencontrer son petit-fils. Et c'est l'entrevue du vieux dieu qui a renoncé et du jeune héros sur qui reposent tous les espoirs. Wotan voudrait encore empêcher Siegfried, qui ne le connaît pas, d'approcher Brünnhilde et de l'éveiller, car ce serait le glas ultime des dieux. Menaçant Siegfried de sa lance, il lui révèle qui il est, le défiant, pour être vaincu, de cette même lance qui brisa l'épée de Siegmund. Et Siegfried maintenant brise la lance gravée des runes de la loi. Wotan, dépossédé de tout pouvoir, disparaît à jamais dans l'obscurité.

Il ne reste plus à Siegfried qu'à plonger victorieusement dans le feu en sonnant du cor. Les flammes pâlissent, les nuées se dissolvent. Dans une vapeur rose apparaît le rocher où dort Brünnhilde avec son coursier Grane. La prenant d'abord pour un homme, Siegfried la dépouille de sa cuirasse, et voici qu'il

découvre une femme dans un vêtement féminin. Un désir s'empare de lui, mêlé d'une crainte sitôt vaincue. Il pose ses lèvres sur celles de Brünnhilde pour l'éveiller. L'amour éclôt, l'un s'éveille à la volupté, l'autre à la vie. Il semble que leur amour ait été de toute éternité : « Si tu savais, joie du monde, comme je t'aimais de toujours. » Voici Siegfried au sein d'un ardent et complexe mystère où se mêlent les thèmes œdipiens de la mère inconnue et de la femme révélée. Sans cuirasse, sa virginité offerte, Brünnhilde se sent envahie par l'angoisse. Peur du maître ? Peur du viol ? Et tous deux s'enivrent de la joie d'aimer, de la joie de vivre, dans un hymne à l'Amour qui seul justifie la Vie, l'Amour qui jubile dans l'aube d'un monde nouveau.

6. **« Le crépuscule des dieux » ou la rédemption.** — Cette troisième journée présente la même division ternaire en trois actes, mais ceux-ci sont précédés d'un prologue. La construction est celle de *La Walkyrie* : deux actes de trois scènes encadrant l'acte médian de cinq scènes. *Siegfried* avec trois actes de trois scènes forme donc le volet central d'un triptyque parfaitement équilibré. Si l'on ajoute les quatre scènes de *L'Or du Rhin,* la *Tétralogie* se compose donc de 35 scènes et d'un prologue.

Aux lueurs lointaines du feu allumé par Loge, les trois Nornes tendent entre elles la corde d'or et racontent l'histoire de Wotan (cf. p. 34). A présent que le frêne du monde est brûlé, que la source de la sagesse est tarie, que la corde de la destinée est rompue, c'est en vain que le monde interrogera sa mémoire morte.

Après l'interlude orchestral, Siegfried et Brünnhilde sortent de la chambre de pierre où ils se sont mutuellement initiés à l'amour. Brünnhilde est riche d'amour, mais sans force aucune, car elle a fait don, avec son corps, du Savoir hérité des runes sacrées. En échange, Siegfried lui donne l'anneau et reçoit d'elle son bouclier et son cheval aérien Grane, qui les accompagnera tous deux jusque dans la mort. Serments et gages échangés, Siegfried disparaît dans la « lumière triomphante » *(siegendes Licht)* qui est à l'image de leur « vie rayonnante » *(strahlendes Leben)* : la séparation du chevalier d'avec sa dame, le début de la quête marquent la dernière étape de l'initiation.

Le premier acte se déroule dans le palais des Gibichungen, sur les rives du Rhin. Gunther, Gutrune et Hagen sont réunis. Hagen évoque des « biens sublimes » que leur dynastie n'a pas encore conquis et constate que Gunther et Gutrune, dans « la force superbe de leur été », ne sont pas encore mariés. Et le complot se tisse : si Gutrune, par la vertu d'un philtre magique, tenait en son pouvoir Siegfried, qui seul est capable de franchir le cercle de feu, Gunther pourrait, par l'intermédiaire de Siegfried, conquérir l'inaccessible Brünnhilde. Et Hagen, l'anneau. Le son du cor se fait entendre annonçant Siegfried qui descend le Rhin avec Grane sur une barque.

Accueilli chaleureusement, Siegfried est aussitôt questionné sur le trésor, objet de ses exploits déjà célèbres. Le trésor ? Il l'a laissé dans l'antre du dragon. L'anneau ? Il l'a donné à Brünnhilde. Il lui reste un heaume magique, le *Tarnhelm,* qui rend invisible. Gutrune lui tend une corne à boire. Croyant porter à Brünnhilde la première coupe de la fidélité, il avale le breuvage qui le rendra instantanément amnésique et infidèle. Epris soudain de Gutrune, c'est lui-même qui achève l'élaboration de la machination. Sous les traits de Gunther, grâce au heaume, il franchira le cercle de feu et ramènera Brünnhilde. Les deux hommes échangent leur sang dans un serment d'amitié. Hagen explicite son plan : en même temps qu'une épouse pour son demi-frère, Siegfried rapportera l'anneau.

Rêveuse et bouleversée, sur son rocher, Brünnhilde contemple justement cet anneau. L'écho d'un orage familier retentit : elle reconnaît l'appel de sa sœur Waltraute. Elle s'interroge sur les mobiles qui l'ont dépêchée du Walhalla vers elle : bravade ? clémence paternelle ? désir de partager son sort ? Mais non. Saisie par l'angoisse, Waltraute répète ce qu'ont dit les Nornes, la désolation du Walhalla, les Walkyries oisives et suppliantes, Wotan affligé, errant de par le monde, les éclats de sa lance brisée à la main. Il faut rendre l'anneau aux filles du Rhin, parce que le malheur du monde est attaché à lui. Mais comment Brünnhilde se déferait-elle du gage d'amour que Siegfried lui a remis ? Son refus prophétise la fin des dieux et Waltraute se retire.

A ce moment, plongeant Brünnhilde dans l'effroi, Siegfried se présente sous les traits de Gunther. Elle croit que c'est une nouvelle punition envoyée par son père. Siegfried/Gunther lui arrache l'anneau au cours d'une lutte et, d'un geste impérieux, l'entraîne dans la chambre de pierre où, prenant à témoin de sa chasteté l'épée, comme dans *Tristan,* il sera fidèle à Gunther en respectant celle qu'il avait aimée la veille. Sur ce point, plus tard, Brünnhilde mentira pour se venger et faire éclater la vérité.

L'acte II nous ramène au palais des Gibichungen devant lequel on voit des pierres consacrées à Wotan, à Fricka, à Donner. C'est là qu'Alberich rencontre son fils Hagen. Il l'exhorte : « Le monde est à nous. » Ne l'a-t-il pas élevé dans la haine pour le rendre apte à affronter le Wälsung et à lui reprendre l'or ? Eh bien, ce moment est venu.

Siegfried apparaît sous son aspect véritable, suivi de Gunther, qui s'est substitué à lui, et de Brünnhilde. Hagen rassemble ses hommes en armes pour un triple sacrifice : un sanglier pour Froh, un bouc pour Donner, des moutons pour Fricka. Les réjouissances du double mariage se préparent. Gunther présente Brünnhilde aux hommes rassemblés : stupéfaite, elle reconnaît Siegfried et, comble de l'horreur, elle voit à son doigt l'anneau que... Gunther lui a ravi ! Son désespoir se mue en colère. L'aveuglement de Siegfried, qui a perdu toute mémoire, accroît la fureur passionnée de Brünnhilde. Elle ment alors : l'épée protectrice a appartenu à Siegfried et, s'il fut chaste sous les traits de Gunther, il ne l'a pas été sous les siens propres. L'affront frappe Gunther ; Siegfried ne se domine qu'en suggérant que peut-être le heaume a révélé une partie de son visage. Comme les réjouissances s'apprêtent, la douleur et la honte envahissent Brünnhilde.

Cette occasion, Hagen la saisit en proposant la vengeance. Siegfried est-il invulnérable ? Brünnhilde sait bien qu'on peut le frapper dans le dos, mais qu'il ne le présentera jamais à l'ennemi. Muni de ce renseignement, Hagen médite. On assiste ensuite au trio le plus imprévu : Gunther et Brünnhilde ensemble, encouragés par Hagen, vouent Siegfried à la mort. Tandis que les pensées de Brünnhilde, qu'une sorte de prescience commence à éclairer,

montent vers Wotan, celles de Hagen se dirigent vers Alberich. L'acte s'achève sur un cortège nuptial conduit par le son du cor.

Le Rhin coule au fond d'une vallée sauvage. Les filles du Rhin y chantent leur complainte. L'or n'illumine plus les profondeurs. Elles entendent le son d'un cor. Quelque héros viendrait-il les aider ? C'est Siegfried qui s'est perdu au cours d'une partie de chasse. A son doigt brille toujours l'anneau d'or. Au milieu des moqueries et des rires, le voici presque prêt à l'offrir à ces enjôleuses. Toucherait-on aussi facilement au terme de l'action ? Les sottes révèlent au jeune homme incrédule le secret de la malédiction. L'anneau, il le donnerait pour le plaisir. La possession du monde, il n'en a cure. Mais il ne cédera jamais aux menaces de la malédiction. Il garde l'anneau !

Annoncé par son « Hoïho ! » coutumier, Hagen retrouve Siegfried et lui propose une halte au milieu de la chasse. On se dispose à boire et à ripailler. A Siegfried bredouille, Hagen lance ces paroles à double sens : « Ce serait une mauvaise chasse si jamais le chasseur sans butin devenait lui-même la proie d'une bête à l'affût. » Dans sa perfidie, Hagen profite du récit que Siegfried fait de sa jeunesse, pour lui restaurer la mémoire : n'a-t-il pas su le langage des oiseaux ? Et Siegfried est mis sur le chemin d'un récit qui doit fatalement le conduire à Brünnhilde. Deux corbeaux, les oiseaux de Wotan, qui semblent épier la scène, s'envolent à tire-d'aile, détournant un instant l'attention de Siegfried que Hagen poignarde dans le dos.

Siegfried meurt se souvenant. Dans la mémoire de Brünnhilde, il salue la mort comme une aube céleste. Les chasseurs emportent le cadavre en cortège solennel et funèbre. Le clair de lune est voilé d'un pâle brouillard qui, se dissipant, laisse apparaître le palais des Gibichungen.

Gutrune attend le retour de son époux dont elle épie dans la nuit lunaire l'écho du cor. De sombres pressentiments la hantent. La voix de Hagen précède le tumulte. Les torches illuminent le palais. Dans la confusion générale, le cortège fait son entrée et le corps de Siegfried est déposé au sol. Hagen voit soudain dressés contre lui Gutrune accablée et Gunther courroucé. Hagen revendique

l'anneau comme un butin. Un combat oppose les demi-frères : « A moi l'anneau ! », s'écrie Hagen qui frappe mortellement Gunther. Mais, comme il cherche à arracher l'anneau, le doigt de Siegfried pointe vers lui comme une menace.

A ce moment, Brünnhilde apparaît en justicière. Le Savoir lui est revenu. Elle repousse Gutrune, l'épouse usurpatrice. Sur ses ordres, les hommes préparent le bûcher funèbre. La fille de Wotan contemple le visage du héros et s'accuse : « C'est nous, les coupables. » La trahison involontaire, le sacrifice et le meurtre étaient indispensables : sachant enfin tout, Brünnhilde est libre. Elle reprend l'anneau maudit qui sortira intact de ses cendres quand elle aura été dévorée par le feu qui naguère la protégeait, et qui sera dissous par l'eau du fleuve dont il était la lumière. Ainsi s'éteindra la malédiction.

Brünnhilde jette une torche sur le bûcher qui s'embrase. Elle saute sur Grane et rejoint le corps gisant de Siegfried. On entend une dernière fois son « Heiajoho ! » de Walkyrie, et les flammes consument tout, mêlant les cendres de Brünnhilde et de Siegfried dans un amour désincarné purifié et désormais éternel.

Tout l'espace est peu à peu gagné par un prodigieux incendie qui, de proche en proche, dévore la salle, le palais, se propage à l'horizon où apparaissent les murs du Walhalla, environnant de flammes dieux et héros. Le fleuve, qui s'est gonflé en une crue furieuse, s'apaise. Le chant des filles du Rhin s'élève, comme au début. Hagen se précipite dans les flots.

Le cycle est clos. Dans cette aube crépusculaire, sur ces monceaux de ruines que traverse le cours limpide et serein du fleuve, demain se lèvera une autre humanité pour qui les figures mêmes de Siegfried et de Brünnhilde symboliseront la victoire de l'amour sur l'appétit de pouvoir.

L'incendie du Walhalla et le crépuscule des dieux rappellent l'effondrement du Capitole qui ensevelit Adriano Colonna à la fin de *Rienzi.* Ainsi commence à se dégager la signification historique du mythe né lui-même de l'Histoire : à la décadence de l'Empire romain, après les invasions barbares, un monde nouveau se lève qui sera le Moyen Age, la Réforme et la Renaissance. Les idoles païennes sont renversées : l'ère moderne s'est dégagée des mondes

anciens.

III. — Analyse synchronique

Les quatre opéras de la *Tétralogie* composent un ensemble homogène. Ils peuvent cependant être envisagés et représentés séparément. Chacun possède son sujet, son unité propre, son caractère musical. Cette disparité est encore accentuée par la durée et la méthode de l'ensemble de la composition, du premier jet à la note finale. Paul Dukas a défini avec son acuité habituelle ce qui fait l'unité de chacune de ces œuvres et ce qui les assemble : « Nous distinguons fort aisément le style du *Crépuscule des dieux* de celui de *La Walkyrie,* celui de *Siegfried* de celui de *L'Or du Rhin* ; ces œuvres brillent chacune d'un éclat particulier, à la manière d'astres que la magique volonté du poète-musicien aurait groupés en constellation ; leur lumière ne nous frappe pas comme un faisceau de rayons émanés d'un centre unique, mais elle se réfracte en autant de gerbes de clarté qu'elle compte de foyers : l'œil cherche dans l'espace la ligne idéale qui relie ces foyers l'un à l'autre et leur assigne une figure » (1893).

Voici quelques-unes des « lignes » qui relient ces foyers et donnent à la *Tétralogie,* une fois étudiée opéra par opéra, son unité.

1. **Chronologie des faits.** — Combien de temps dure cette action démesurée ? Il faut distinguer le temps mythique, qui échappe à la mesure, du temps humain, qui se mesure à l'âge des hommes.

Entre *L'Or du Rhin* et *La Walkyrie,* il est impossible de dire s'il s'écoule une année, un siècle, un millénaire. C'est un gouffre de temps, celui du sommeil incommensurable de Fafner. Bien avant *L'Or du Rhin,* l'action prend son élan de toute éternité, comme les Nornes. Un seul repère : le jour où Wotan a bu l'eau de la source et taillé sa lance dans la branche du frêne sacré. Puis, les géants ont entrepris la construction du Walhalla.

Celui-ci est terminé au début de *L'Or du Rhin* dont l'action est d'autant plus parfaitement circonscrite que nous ne lâchons pour ainsi dire pas les personnages. Les scènes 2, 3 et 4 s'enchaînent dans une sorte d'unité de temps et font probablement suite à la

scène 1, à moins que les scènes 1 et 2 soient presque simultanées.

Entre *L'Or du Rhin* et *La Walkyrie,* Wotan a erré, engendré les jumeaux. Quel âge ont Siegmund et Sieglinde au lever du rideau ? Avec eux, nous quittons le règne de l'éternel divin pour entrer dans celui de l'éphémère humain. A partir de là, c'est l'âge de Siegfried, conçu au premier acte de *La Walkyrie,* jeune homme au début de *Siegfried,* qui détermine la chronologie des deux dernières journées.

Celles-ci se déroulent dans la continuité ; tout au plus une nuit d'amour s'est-elle écoulée pendant l'intervalle. Et les dieux ? Entre *La Walkyrie* et *Siegfried,* pendant la grossesse de Sieglinde et les premières années du héros élevé par Mime, Wotan poursuit son errance et Brünnhilde dort sur son rocher ardent.

Pendant combien de temps les filles du Rhin ont-elles été dépossédées de l'or ? Le temps, fluide comme l'onde où elles vivent, a-t-il un sens pour elles ? Seules les Nornes savent, mais à elles aussi, le temps mesuré par leur corde d'or échappe et s'abolit. Nous sommes bien dans ces siècles de ténèbres, ces *secoli bui* comme les appellent les Italiens, au terme desquels ce ne sont pas les temps qui ont changé, ce sont les hommes.

2. **Les retours en arrière.** — La notion de temps est d'autant plus difficile à cerner que, pour éviter le futur périphrastique allemand, qui augmente le nombre des auxiliaires (*werden* + infinitif), Wagner opte souvent pour une sorte de présent de narration qui accroît l'intemporalité de l'action.

La longueur et la complexité de celle-ci ont contraint Wagner à répandre une information permanente qui permet de la saisir par épisodes précédés d'un résumé des faits antérieurs. Le retour en arrière, procédé homérique, peut concerner une partie de l'action qui précède le début (les Nornes expliquent l'origine de la lance de Wotan) ou reprendre les éléments des opéras précédents (Hagen résume en quelques mots *La Walkyrie* et *Siegfried,* comme l'avait déjà fait Brünnhilde à l'intention de Waltraute, complétant les deux récits de Siegfried, tandis que Waltraute, reprenant le récit des Nornes, relate les actes de Wotan). Dans *Le Crépuscule,* on pourra même trouver fastidieux que Siegfried raconte tout ce que

l'on vient de voir et d'entendre la veille !

Parfois, comme dans le récit de Brünnhilde à ses sœurs, nous apprenons tout ce que nous savons, mais qu'elles ignorent. Le retour en arrière comble les vides entre deux opéras (l'enfance de Siegfried). Il permet des synthèses (Wotan raconte à Mime l'histoire de l'anneau ; Siegfried raconte son enfance à Wotan ; Wotan reprend pour Erda l'histoire du châtiment de Brünnhilde). Il peut être en décalage sur l'action (lorsque Loge raconte le vol de l'or, déjà les Nibelungen sont en train de le forger).

Il existe enfin un *flash-back* musical. Tantôt c'est le discours qui se répète, tantôt c'est la musique qui renouvelle le discours. Il y a alors répétition dans les mots, mais non dans les harmonies. La musique charrie avec dynamisme tout ce dont s'est enrichi le récit. Elle ne rend pas compte du passé de façon statique, mais reconvertit les données. Il y a parfois répétition du discours, jamais de la musique.

3. **Les cycles.** — On pourrait se représenter le *Ring,* à la fois dans sa conception dynamique et dans son aspect définitif, comme un ensemble de cercles concentriques[17].

La pièce centrale de ce puzzle circulaire, l'embryon, c'est l'anneau, rond et brillant comme l'œil de Freia. Dans la mythologie scandinave, Odin porte au doigt un anneau d'or du nom de Draupnir qui renaît de lui-même toutes les neuf nuits. Symbole de la fertilité agreste comme de la fécondité spirituelle, il annonce en même temps le recommencement des saisons et celui des générations, à mesure que les anneaux d'or tombent et se remplacent par eux-mêmes.

Sans doute la méthode de composition du *Ring* (d'abord un *Ur-Ring* primitif rédigé à rebours, puis un *Ring* complet mené à bien chronologiquement) a-t-elle conduit Wagner à appréhender plus totalement cette notion cyclique. L'évolution philosophique en est la preuve (cf. p. 109) : à l'intérieur d'une conception platonicienne du monde (conflit entre le rationalisme qui fait de la poursuite du pouvoir une démarche concertée, et le spiritualisme qui la freine), un cycle dynamique et optimiste (Siegfried apporte le bonheur pour demain) enrobe un cycle statique et pessimiste (renoncement

et amertume de Wotan).

A l'intérieur de l'intrigue, on pourrait discerner le cycle des rançons (le trésor est la rançon payée par Alberich, il devient la rançon qui libère Freia), le cycle des convoitises et celui des renoncements. Le *Ring* est parcouru de frémissements et d'ondes circulaires, comme s'ils émanaient de cet œil unique de Wotan, l'œil-soleil ou l'œil-étoile, le regard illuminé des Wälsungen qui se sont reconnus dans la lueur de l'épée, et, autour de cet œil-regard, le cercle de feu de Brünnhilde, lui-même ceint par le cercle maléfique de l'anneau, qu'environne à son tour la révolution totale, en abîme, des quatre drames, des filles du Rhin aux filles du Rhin, maëlstrom sans fond qui tourbillonne à l'infini.

Dans le palais où Gutrune demeure prostrée déjà sourd une rumeur de rébellion des vassaux qui montre que rien n'est joué et qu'une mort exemplaire ne sert à rien. Ils recommenceront. Et le cycle se perpétuera jusqu'à ce que l'un de ces vassaux soit à nouveau gagné par l'appétit du pouvoir, soit tenté par cet anneau qu'il a vu sombrer dans le fleuve et, pareils aux écumeurs d'épaves, s'emploie à le récupérer. Et tout renaîtra jusqu'à la fin du monde : les braises du Walhalla, combien de temps vont-elles couver sous la cendre ?

4. **Les générations.** — Wagner met en scène quatre races principales. C'est d'abord celle des quatre dieux (Loge n'est d'ailleurs pas un dieu à part entière et hait les dieux qui l'ont asservi) et des trois déesses. Ils constituent la race la plus haute et la plus noble. Les deux géants sont hostiles aux dieux, ennemis de la pureté et de la noblesse, plus robustes que malins. Les nains partagent les mêmes sentiments que les géants à l'égard des dieux, mais ils compensent leur physique malingre par un esprit agile. Cette première génération comprend en outre les trois Nornes et les trois filles du Rhin.

Une seconde génération succède à ces races- primitives. Ce sont les neuf Walkyries, les héros et les héroïnes. Siegmund et Sieglinde sont d'origine divine ; Hagen, Gunther, Gutrune et Hunding d'origine mortelle. Siegfried est le seul représentant d'une troisième génération, puisque Wotan a onze enfants, mais un seul

petit-fils.

Les filiations concernent le mariage et la fraternité. Il semble que huit des neuf Walkyries soient les filles de Fricka et de Wotan, seules enfants légitimes de ces drames où Wotan volage connaît deux autres femmes (Erda et une mortelle).

Le thème de la fraternité est dominant, obsessionnel même. Il est représenté par les groupes suivants : 1) les trois Nornes, 2) les trois filles du Rhin, 3) les neuf Walkyries, 4) Fricka, Freia, Froh et Donner, 5) Alberich et Mime, 6) Fasolt et Fafner, 7) Hagen, Gunther et Gutrune, 8) Siegmund et Sieglinde. Brünnhilde est la tante de Siegfried ; elle deviendra même sa belle-sœur ! Siegmund et Sieglinde sont ses demi-frère et sœur. Wotan est le grand-père de Siegfried dont les parents sont à la fois son père et sa mère, mais aussi son oncle et sa tante. Quelle famille !

5. Siegfried. — En même temps qu'il irradie tous les drames, Siegfried est le centre de toutes les convergences.

L'idée initiale de Wagner d'écrire un opéra sur la mort de Siegfried persiste dans l'ensemble de la *Tétralogie,* quels que soient les développements, les boursouflures et les excroissances auxquels le sujet ait donné lieu. Ce point de vue donne à *Siegfried* la valeur d'un centre de gravité. Cette évocation indispensable de la jeunesse du héros le destine si implacablement à la mort que, dans les minutes qui la précéderont, c'est vers le souvenir de sa jeunesse qu'il se tournera. Sa mort est l'instant le plus pathétique de toute l'œuvre parce qu'il ne l'a pas méritée et qu'il ne l'accueille pas moins avec béatitude. Après lui, Brünnhilde ne meurt pas, elle le rejoint dans la mort comme ces princesses indoues qui se sacrifient lors de la crémation de leur époux et souverain.

De l'apprentissage des armes à celui de l'amour, c'est la carrière d'un jeune homme immensément naïf qui forge son épée et l'éprouve, comprend le langage des oiseaux, est capable de franchir le feu, mais qui reste aveugle aux complots qui se trament et ignore la puissance de cet or dont il s'est rendu maître. Il traverse la vie allégrement et fait preuve jusque dans la mort d'une pureté qui n'est mise en défaut que par la magie.

Aussi sa mort est-elle un acte de délivrance. Il devient le

dépositaire funèbre de l'anneau. On pourrait croire que l'or sera, dans un geste de violation, repris au cadavre. Mais Siegfried mort est pareil à la statue du Commandeur de *Don Giovanni* : Hagen ne pourra vaincre la rigidité de ce doigt de pierre qui accuse, alors que Brünnhilde retirera l'anneau aussi aisément que Siegmund avait retiré le glaive.

CHAPITRE III

LE LANGAGE MUSICAL DE LA « TÉTRALOGIE »

Nous dépasserions les limites et peut-être le but de cette étude si nous prétendions analyser avec des mots une telle partition. Cette analyse a d'ailleurs fait l'objet d'études précises d'Alfred Ernst[18] à André Boucourechliev[19] en passant par Ernest Hutcheson[20] et par les commentaires de Pierre Boulez ou de Jean-Jacques Nattiez. La musique est faite avant tout pour être entendue et nulle explication ne remplacera le contact avec elle.

On voudrait cependant dégager quelques-uns des procédés éminemment wagnériens. Aussi sera-t-il nécessaire de faire appel à des notions élémentaires de solfège, sans lesquelles l'analyse musicale ne serait qu'une paraphrase du texte.

I. — « L'abîme mystique »

Tel est le nom que l'on donne à la fosse d'orchestre de Bayreuth. Cet espace présente la particularité de poursuivre l'inclinaison descendante de la salle. Devant le chef, invisible, s'étagent de plus en plus profondément sous la scène les instruments dans l'ordre suivant : les violons, les altos, les harpes, les flûtes, les violoncelles et les contrebasses, les bois, les cors et les trompettes, les timbales, les tubas, les trombones et la batterie. Les deux premiers violons sont à droite, les seconds violons à gauche. Wagner a pris le contre-pied des orchestres ordinaires.

L'orchestre de *Siegfried,* qui est à peu près le même que celui de *L'Or du Rhin,* peut servir d'exemple. Il comporte : 1) **les cordes** : 16 premiers violons, 16 seconds violons, 12 altos, 12 violoncelles, 8

contrebasses, 6 harpes (1 petit orgue doublant la contrebasse dans *L'Or du Rhin)* ; 2) **les bois** : 1 ou 2 petites flûtes, 3 flûtes, 3 hautbois, 1 cor anglais, 3 clarinettes, 1 clarinette-basse, 2 ou 3 bassons, 1 contre-basson ; 3) **les cuivres** : 8 cors, 3 trompettes, 1 trompette-basse, 3 trombones-ténors, 1 trombone-basse, 1 trombone-contrebasse (dans *L'Or du Rhin),* 2 tubas-ténors, 2 tubas-basses (dans *Siegfried),* 1 tuba-contrebasse ; **4) les percussions** : 22 paires de timbales, 1 triangle, 1 tam-tam, 1 paire de cymbales, 1 glockenspiel (dans *Siegfried),* 1 caisse roulante et 1 carillon (dans *L'Or du Rhin).*

Cet orchestre totalise environ 125 musiciens. La présence de plusieurs timbaliers est nécessaire, les parties de timbales étant différentes. Les tubas sont particuliers. On les appelle encore « Wagner-Tuben » ou « cors allemands » : leur pavillon est dressé vers le haut. On les utilise aux II^{e} et III^{e} actes du *Crépuscule.* La caisse roulante de *L'Or du Rhin* est une machine à faire le vent et le tonnerre (Richard Strauss en a tiré des effets dans son *Don Quichotte).* Des plots de plomb imitent le bruit des géants entassant les trésors. Il faut 18 enclumes et des marteaux pour la forge.

Comme le remarque Marcel Schneider, le choix des instruments dépend de leur fonction, selon qu'ils « sont chargés d'exprimer ce qui se passe en nous, à notre insu parfois » ou de « montrer le visible ». Les cordes sont particulièrement aptes à rendre « les mouvements, les gestes, les actes qui trahissent au jour l'agitation des profondeurs ». Dans *Le Crépuscule* (I, 4), ce sont elles qui traduisent le bouleversement intérieur de Brünnhilde. L'orchestre joue alors un rôle freudien en ce sens qu'il révèle le subconscient, l'informulé, en une sorte de projection « surréaliste » du personnage qui exprime simultanément ce qu'il sait ou ressent, et ce qui n'a pas encore atteint le niveau de sa conscience : le spectateur-auditeur, lui, reçoit d'un seul coup, la double information.

Les instruments, par additions successives, ajoutent au mouvement de l'écriture musicale, la couleur des timbres isolés ou combinés.

Aux violons, le feu qui danse. Les altos alliés aux bassons suggèrent la destruction. Les violoncelles se chargent de la

tristesse ou du mécontentement (les adieux de Wotan). La cadence lourde des contrebasses, renforcées par les tubas, convient aux géants. Les harpes s'appliquent au tourbillonnement des eaux comme au sommeil de Brünnhilde. Les instruments chantent les états d'âme : la mélancolie (le cor anglais), la réflexion (les bassons), le sentiment de la mort (la clarinette-basse) ou du destin (les tubas). Le basson et la clarinette-basse donnent le thème du trésor. Le cor sonne dans la fosse d'orchestre ou même en scène (4 cors ensemble dans l'épisode de la chasse). Les trompettes font entendre les fanfares de l'épée. Les trombones prononcent la malédiction. Les tubas évoquent le dragon dont la mort est frappée aux timbales, qui retentissent comme la foudre à l'arrivée de Hunding, ou allient leurs sombres accords à l'héroïque sonnerie des cors pour accompagner la marche funèbre de Siegfried. L'incantation du feu est un subtil alliage de harpes, de flûtes et de violons. Mais, à la fin du *Crépuscule,* les cordes, les cuivres, les flûtes, le triangle, les cymbales, le glockenspiel, d'où émerge l'appel allègre du cor, se chargent de la description sonore des flammes qui pétillent et enflent.

En ce qui concerne la voix, il faut noter la couleur particulière du ténor, dramatique, vaillant et éclatant : on l'appelle Heldentenor *(der Held :* le héros). On signalera l'extrême difficulté de la partie de Brünnhilde dont le cri de guerre exige des prouesses vocales. Les personnages chantent rarement ensemble. Dans *Siegfried,* Mime élaborant sa ruse et Siegfried exultant de joie, s'expriment simultanément. On relève des éléments de duos (Wotan et Loge, Siegfried et Gunther), des trios (les filles du Rhin, les Nornes à l'unisson, Brünnhilde, Gunther et Hagen) ou de quatuor (Siegfried et les filles du Rhin). Les Walkyries chantent un octuor dans *La Walkyrie.*

II. — Le système thématique

La véritable polyphonie orchestrale ou vocale réside dans le formidable enchevêtrement des motifs musicaux ou *leitmotive.* La voix n'est pas accompagnée par l'orchestre. L'orchestre n'est pas un commentaire du texte. Tous les éléments, orchestraux, vocaux,

harmoniques, poétiques, dramatiques, doivent être appréhendés simultanément. Cette étude implique l'examen des rapports entre le texte et la musique. Comme le souligne Gilles Tromp[21], les livrets de Wagner sont illisibles sans elle et ce fut une erreur de la radio autrichienne de jouer, il y a quelques années, la *Tétralogie* sans la musique ! « Contrairement au texte littéraire, dans le livret c'est l'œuvre tout entière, l'opéra, qui constitue la visée de l'expression ». En dépit des moyens communs dont disposent musique et langue (intensité, timbre, hauteur) et de l'effort que Wagner fournit pour gommer les hiatus et les distorsions (vocalisation de l'allemand), « dans le passage d'un texte parlé au chant, il y a tout à la fois une sélection et une transformation qualitative »[22].

Pour pallier cet inconvénient, Wagner trouve l'équivalent musical des mots, le système des leitmotive, dont l'invention n'est pas typiquement wagnérienne, mais dont il a élargi et généralisé l'emploi[23].

1. **Langage et musique.** — Le leitmotiv consiste à lier un personnage, une émotion, une idée, un objet, une situation, un symbole, à un motif musical. Pour réaliser la fusion intime de la musique et de la poésie, Wagner commence par chercher un langage qui ne sera ni la langue parlée, ni le vers blanc. Il s'attache alors au vers allitératif *(Stabreim)* qui, seul dans la langue allemande, convient au traitement musical, avec son accent tonique sur le radical. Il choisit un mètre qui permette d'alterner les brèves et les longues : tel sera le langage du *Ring* dans lequel il concilie le lied et le récitatif dans une véritable révolution de l'aria.

Si l'on prend comme exemple le récit de Loge dans *L'Or du Rhin,* on a une idée assez exacte de la conception que Wagner se faisait : 1) du discours parlé, rapide, annonçant plus Schönberg que Debussy ; 2) du rôle que joue l'orchestre, complétant le récit plus qu'il ne le ponctue ou l'accompagne. Trois thèmes s'enchevêtrent : le Rhin, Freia et l'or. Ils interviennent réciproquement dans un échange perpétuel entre la musique et le texte, comme la pensée produit la parole et la parole en retour suscite la pensée. Mais ici, la parole jointe à la musique constitue un double signifiant de

nature hybride pour un signifié unique.

La musique peut être en désaccord avec la parole, ou en accord avec elle, constituant un contraste ou un commentaire, avec un écart variable. Elle peut aussi accompagner l'action visuelle : un passage de la lumière à l'obscurité. Le signifiant prend alors en compte l'éclairage, le décor, la mise en scène. Ce qui est constant, c'est que le discours musical colle toujours fidèlement à l'évolution psychologique. Ainsi un élément rythmique esquissé pourra-t-il être repris, transformé, développé, comme une pensée ou une émotion fugitive reviennent, affleurent à la conscience, s'approfondissent. La musique jaillit parfois de la masse sonore comme l'idée du subconscient. Elle s'organise ensuite. Elle agit comme une élucidation sonore en une organisation de cellules rythmiques qui surgissent, disparaissent, reparaissent, se sont entre-temps imbriquées les unes dans les autres, renversées, dans un jeu subtil et complexe de transformations, d'analogies, d'affinités, d'assimilations.

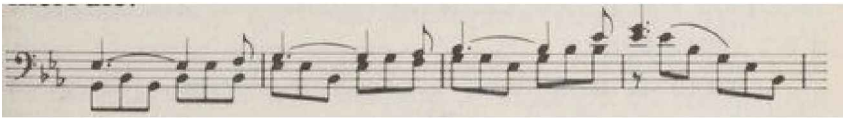
Dès *L'Or du Rhin,* véritable creuset sonore, Wagner met en place une matière à la fois multiple et homogène, dans laquelle il pourra travailler avec aisance. Elle se meut, s'augmente, se métamorphose. A la longue, certains motifs se fondent dans la masse sans qu'on puisse les identifier au passage. Ils ne sont pas la broderie apparente. Le dessin devient la trame même sur laquelle se tissent de nouveaux motifs. On peut parler d'une véritable prosodie musicale, d'une donnée linguistique bivalente.

Comme le souligne André Cœuroy[24], prosateurs et poètes ont pratiqué le leitmotiv dans l'œuvre littéraire, de Zola à Proust ou de Rimbaud à Apollinaire. Le leitmotiv est déjà dans l'épithète homérique avec « l'aurore aux doigts de rose » et eschyléenne avec « l'aube aux cheveux blancs », par exemple.

2. **La genèse des leitmotive.** — Albert Lavignac (1897, *Le Voyage artistique à Bayreuth)* dénombre 82 leitmotive dans le *Ring.* 34 apparaissent dans *L'Or du Rhin,* puis- dégressivement : 22 dans *La Walkyrie,* 18 dans *Siegfried,* 8 seulement dans *Le Crépuscule.* Mais, avec les reprises des motifs antérieurs, ce sont 42 leitmotive qui constituent la texture de cette dernière partition.

Cette dégression n'étonne pas, car les éléments nouveaux du drame se raréfient alors que sont reprises les situations antérieures. Aussi les nouveaux leitmotive sont-ils la plupart du temps des variantes, des inversions, des dégénérescences des autres. Parmi les plus permanents, il faut citer la Servitude, l'Epée, et bien sûr l'Anneau.

De l'accord parfait en *mi*♭ majeur du prélude de *L'Or du Rhin,* repris d'abord à l'octave, continué par ses harmonies naturelles, soumis à des rythmes et à des ornements occasionnels, tandis que les instruments s'organisent et que la sonorité s'amplifie, vont naître les éléments essentiels de la *Tétralogie,* si bien qu'on a pu parler de mélodie primitive ou d'Urmélodie.



Ex. 1.

Dans les 48 premières mesures, l'eau est figurée par des harmonies et des résonances. La musique prend un aspect liquide. Peu à peu les ondes déferlent en croches, doubles croches, arpèges. L'entrée successive des instruments vise à donner la sensation d'un flux croissant. Au premier chant de Woglinde, la tonalité passe de *mi*♭ majeur à *la* majeur : au terme de ces métamorphoses liquides, l'ondine, à peine distincte de l'élément maternel, apparaît.

Au début, dans la tenue de l'accord en *mi*♭ majeur, tendu comme un fil prêt à se briser, l'eau repose, stagne, commence à frémir d'une vie élémentaire, une vie qui sort de sa torpeur. De l'eau vont naître la lumière, le soleil, l'or, le feu. Des 137 premières mesures de *L'Or du Rhin,* c'est sur la 129^{e} que se lève le rideau. André Boucourechliev a justement parlé d' « immobilité harmonique » et de « dynamique des relations harmoniques ». On pense à ce « degré zéro » de Roland Barthes pour l'écriture et de Stockhausen pour la musique, une sorte de degré d'où vont sortir la résonance, les registres, les timbres, l'intensité, la structure rythmique.

Cette « immobilité » est génératrice. Les motifs suivants naissent : les Filles du Rhin, l'Or, les Pommes d'or, les Nornes, le

Déclin des dieux, l'Incantation du tonnerre, l'Arc-en-ciel, l'Epée, la Chevauchée, le' Sommeil de Brünnhilde. Le motif de l'Anneau deviendra celui du Walhalla (en *ré*$_b$ majeur), la Fanfare de l'Or du Rhin naît des thèmes fusionnés des Filles du Rhin et de celui du Rhin. Le motif des Nornes résulte d'un passage de majeur en mineur, comme le motif de Fafner est celui des géants par abaissement d'un demi-ton.

A partir d'un radical acoustique donné, qui est le plus souvent rythmique (Wagner peut aussi bien s'inspirer du martèlement d'un ferblantier que de la cadence d'un gondolier), le vocabulaire wagnérien évolue comme celui d'une langue, par dérivation ou par composition. La dérivation est un changement de catégorie grammaticale par l'ajout d'un suffixe (jaun-e > jaun-âtre). La composition consiste dans le rassemblement de deux éléments hétérogènes (garde-barrière).

Chez Wagner, la **dérivation** des motifs s'opère par acheminements, par dépendance, ou par contraste. Par *acheminement,* le thème du Destin engendre celui de la Mort ; le thème des Traités, celui de la Servitude. Par *dépendance de sens,* le Sommeil de Brünnhilde se rattache au thème de Loge (puisqu'elle dort entourée de flammes) et engendre les Adieux de Wotan, avec une réminiscence de Siegfried gardien de l'épée (puisque c'est lui qui l'éveillera). Le thème de l'Oiseau qui conduit Siegfried vers Brünnhilde endormie est apparenté à celui du Sommeil de Brünnhilde.

La métamorphose de l'harmonie, du rythme, du registre, de l'intensité constitue la dynamique créatrice, tandis que les éléments paramétriques maintiennent l'unité (le thème binaire des Géants donne naissance au thème ternaire de la Forge qui engendre à son tour ceux de la Puissance d'Alberich, son Cri de triomphe, le Travail de destruction des Nibelungen, l'Amoncellement du trésor).

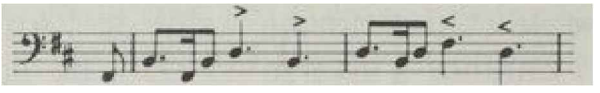
La dérivation peut se manifester par *inversion* ou par *antithèse.* Le thème du Rhin inversé devient celui du Crépuscule et transformé, celui de l'Anneau ; le thème de l'Enfance s'inverse en celui de la Joie de vivre. Les thèmes de la Déchéance des dieux et des Pommes d'or sont antithétiques, mais le contraste peut résulter d'un

rapport insolite (les Pommes d'or chanté par Fafner ; l'arrivée d'Alberich en *sol* mineur dans le motif combiné du Rhin et des Filles du Rhin ; après la Marche funèbre, le thème de l'Epée éclate en *ut* majeur, tonalité noble entre toutes).

La dérivation du thème est avant tout expressive. Le motif du Walhalla, qui est aussi celui de Wotan, après avoir si souvent éclaté comme symbole de puissance et de gloire, se disloque et s'amenuise dans *La Walkyrie* et dans *Le Crépuscule,* à l'évocation de l'édifice en ruines. Dans *Siegfried,* quand l'épée brise la lance, tous les motifs s'altèrent, assombris par le destin des dieux (les Traités gravés sur la lance, les Dieux menacés, l'Amour regretté). Les tierces disjointes traduisent presque toujours un état méditatif. La descente en octave caractérise une chute (par exemple, le thème des Traités qui prophétise le déclin).

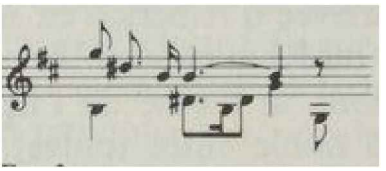
Certains thèmes sont plus générateurs que d'autres : le thème du Rhin donne celui du Destin, puis, inversé, celui du Crépuscule : il présente une parenté avec celui du Walhalla ; le thème de l'Arc-en-ciel en dérive ; il est lié à celui de l'Anneau et de la Fanfare de l'or, thème universel d'où sortiront ceux du Nibelung et de la Forge.

La **composition** est le résultat d'une fusion ou d'une association de deux thèmes. Le thème de l'Epée réuni à celui de Siegfried, puis soumis au chromatisme, exprime l'ascension rédemptrice ; le thème du Walhalla et celui de Loge engendrent le Cri de triomphe du Nibelung. Encore par composition, le cri de guerre des Walkyries :



Ex. 2.

retentit avec le cri de guerre de Brünnhilde :

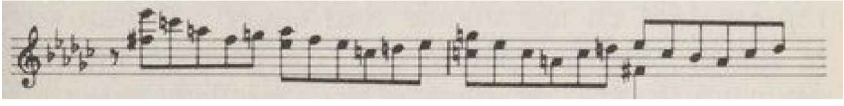


Ex. 3.

A partir de quel moment la cellule rythmique devient-elle leitmotiv ? A l'instar de toutes les langues, la racine de quelques-uns de ces radicaux sonores est le cri. Les onomatopées abondent d'autant plus chez Wagner qu'elles constituent le lien entre la langue primitive et la mélodie. On entend le désespoir d'Alberich (deux notes en seconde mineure descendante), les rires et les cris de joie des filles du Rhin, les ricanements dans *Siegfried,* les sifflements railleurs de Loge, les rugissements rauques et les bâillements de Fafner, la complainte pleurnicharde de Mime.

Wagner fait de nombreux emprunts à la nature. On s'abandonne à l'harmonie imitative des flots du Rhin, aux scintillements du feu. On entend le tonnerre qui éclate avec les tubas au milieu des cordes. L'arc-en-ciel s'étale, radieux. Les arpèges rendent le souffle du vent et les trilles annoncent le salut du monde. La forêt entière bruit. L'oiseau, qui accompagnera Siegfried jusque dans la mort, gazouille. Les chevaux piaffent, hennissent, galopent. Voici les ébats nautiques des ondines, les reptations de Mime et du dragon. Les cors et les trompes de chasse se répondent en écho. On entend les enclumes les grincements de la lime de Siegfried qui forge, les soufflets, le sifflement de l'acier plongé incandescent dans l'eau, l'enclume qui vole en morceaux.

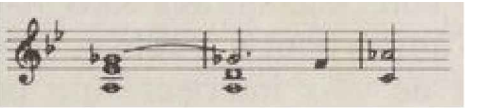
Certains motifs, comme les 18 mesures du Cri de guerre des Walkyries, le thème du Feu, les Murmures de la forêt, ou la Corde d'or :



Ex. **4.**

peuvent faire l'objet de véritables périodes. Le thème du Destin,

fruit du déroulement de la corde d'or, s'exprime par contre avec concision et sobriété dans *Siegfried :*



Ex. 5.

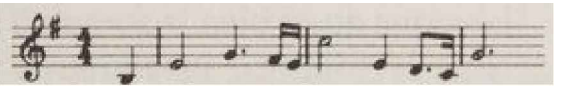
3. **La métaphysique des leitmotive.** — L'image acoustique peut être génératrice d'abstrait ou de concret. Dans ce dernier cas, elle s'applique à des réalités tangibles (la lance, l'épée, le casque, les enclumes, le Walhalla, le Rhin). Exprimant l'abstrait, elle transmet les idées et les sentiments. Par le miracle de la musique, le compositeur suggère simultanément le révélé et l'inexprimable, ce qui se déroule sous nos yeux, et ce qui gît dans nos cœurs. Aussi les leitmotive ont-ils une triple signification : *matérielle* (les lieux, les objets, les êtres vivants), *psychologique* (l'amour, la détresse, la compassion), *métaphysique* (le renoncement, le destin, la mort, la rédemption).

On peut relativement classer les leitmotive de la *Tétralogie* en trois catégories : 1) les motifs attachés à des personnages ; 2) les motifs attachés à des sentiments ou à des idées ; 3) les motifs attachés à des symboles.

Les **leitmotive personnels** peuvent souligner telle caractéristique physique momentanée du personnage (la fatigue de Siegmund, le sommeil de Brünnhilde), le comportement étant souvent représentatif de la psychologie (Mime rampant > asservissement). Le personnage est décrit par un seul trait particulier le représentant en métonymie tout entier : Wotan par la lance, Siegfried par le cor. Ce procédé musical permet à Wagner de suggérer accidentellement le tout par la partie. Il ne veut pas nommer Wotan (le Walhalla) ou Siegfried (l'Amour de la vie), c'est l'orchestre qui s'en charge. On pense à la phrase de Jean Cocteau : « Il a juste le temps d'apercevoir un rire et, à côté du rire... » : certains leitmotive sont simultanés, mais alors complémentaires sans redondance avec la parole. D'autres sont « à côté », en

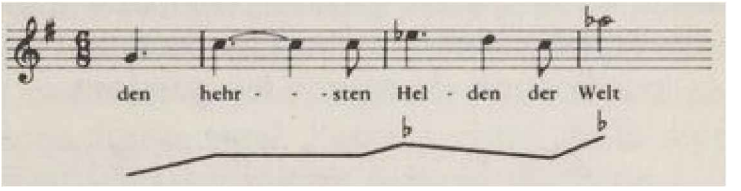
décalage, comme une sorte de voix intérieure qui précède la pensée ou la suit : la Puissance de l'anneau à l'orchestre, immédiatement suivi du Renoncement à l'amour indiquent ce qui se passe à tel moment dans l'esprit d'Alberich. Les associations de motifs correspondent alors à des associations d'idées. Dans ses relations avec les personnages, le leitmotiv est en train de créer du conscient.

Du portrait *moral,* le leitmotiv peut tout dire. Il est même prémonitoire. Voici Siegfried. Il n'est pas encore né. C'est à peine si Sieglinde vient d'apprendre qu'elle est enceinte. Nous, nous le savons :



Ex. 6.

Et voici encore Siegfried dont le thème va se mêler à celui du Feu, terrible prémonition de la mort terrestre :



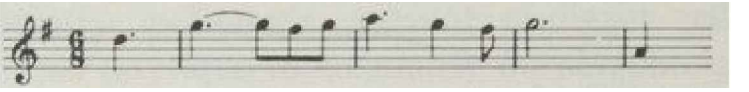
Ex. 7.

On suivra particulièrement la courbe qui monte vers *hehr* (tenu sur le superlatif), atteint le $mi_{\flat}$ du *Hel-* (de *Helden*) pour culminer avec le $la_{\flat}$ de *Welt,* mettant un triple accent progressif sur « sublime », sur « héros », sur « monde », les trois pôles de la pensée wagnérienne au sujet de son personnage.

Les thèmes personnels sont accentués par l'attribution d'un instrument à chaque personnage. Lorsque Siegmund raconte son histoire, les cors et les bassons disent son épopée héroïque. Les cordes révèlent son passé. Lorsque Sieglinde lui tend de l'eau et que l'amour naît du regard échangé, le violoncelle joue en solo. Le tuba annonce Hunding, comme le cor annoncera Siegfried.

Tantôt un personnage se voit attribuer un motif entièrement nouveau au cours de l'action : Brünnhilde, par exemple, quand elle devient femme. Tantôt un personnage peut être vu par un autre qui s'approprie caricaturalement son leitmotiv : la vision, par exemple, que Mime se fait de Siegfried.

Dans le domaine *psychologique,* le leitmotiv exprime toute la gamme des sentiments : la menace, le triomphe, la vengeance, le chagrin, l'allégresse, le désespoir, l'aspiration à la liberté, l'amour, la compassion, l'extase. Il évoque aussi bien le sommeil magique de Brünnhilde que le sommeil mystique d'Erda. Et il peut faire culminer tous les thèmes dans une expression *métaphysique* complexe : toute la *Tétralogie* atteint son apogée dans un motif suprême qui, non seulement résorbe la catharsis aristotélicienne, mais résume en une seule phrase poignante tous les souvenirs emmagasinés, invitant le spectateur à participer à la purification de toutes les passions :



Ex. 8.

Le système des leitmotive, c'est une saisie constante de la permanence et de la durée dans toute leur étendue. Siegmund arrache-t-il l'épée du tronc de l'arbre, tous les motifs antérieurs, actuels, prémonitoires, jaillissent : les Wälsungen, les Traités, l'Epée, le Renoncement, l'Amour, le Printemps, la Fuite, la Servitude. Tous les motifs se pressent, se mêlent, se fondent et éclatent dans des cimes lyriques. La réponse de Wotan à Mime contient les thèmes de Nibelung, de la Forge, de l'Anneau, de la Puissance d'Alberich, de l'Adoration de l'or, du Cri de triomphe du Nibelung, de l'Amoncellement du trésor, des Traités. Le génie wagnérien se révèle dans ces synthèses prodigieuses où l'élan créateur domine toutes les analyses de la mémoire. Au moment où l'épée de Siegfried brise la lance de Wotan, les gazouillements de l'oiseau triomphent des motifs mêlés des Traités, du Déclin des dieux, du Regret de l'amour. Dans *Le Crépuscule,* lorsque Brünnhilde reconnaît Siegfried, 16 motifs se pressent dans son esprit.

Au développement infini d'un dialogue (Wotan-Fricka) peut s'opposer l'extrême rapidité d'une scène finale où tous les thèmes se bousculent en apothéose dramatique et lyrique.

III. — L'organisation mélodique

La mise en œuvre harmonique de ce vocabulaire de base concerne essentiellement les intervalles, les tonalités, le chromatisme et les rythmes. Wagner rompt avec la tradition classique, héritée de son maître Beethoven, sur trois points : l'accord parfait, la tonalité et la cadence. Il conviendra enfin de souligner que, dans ce drame total, l'aspect visuel de la représentation est souvent inscrit dans la partition.

1. **Les intervalles.** — L'intervalle est la distance sonore qui sépare deux sons. Il est renversé quand l'un des deux sons qui le composent est déplacé (le son grave monté d'une octave, le son aigu baissé d'une octave). Pour l'oreille, la signification harmonique et psychologique est différente. A la notion classique d'accord parfait, Wagner substitue celle d'intervalles et de renversements inhabituels.

S'il emploie l'octave, intervalle juste de 8 degrés comme dans le thème de l'Epée, qui est aussi celui de la Forge, c'est qu'il le fera suivre de sa seconde harmonique, deux degrés en dessous (thème de la Servitude). Il lui préfère les intervalles en 4 (quarte) ou 6 (sixte) degrés, dont l'emploi est obsessionnel. La quarte ascendante exprime la montée du thème de l'Anneau vers celui du Walhalla. Les intervalles de septième et de neuvième sont traités comme des accords parfaits, mais rien ne les prépare, ils ne sont pas toujours résolus et Wagner les soumet à toutes sortes de modulations. Ils jouent le rôle de liaison entre les parties du discours. L'intervalle de septième peut être descendant (Gutrune) — la quinte descendante caractérise Hagen — ou donner l'impression de rupture ou d'éclatement (Loge arrache l'anneau du doigt d'Alberich).

Ces intervalles sont fréquemment diminués ou augmentés d'un demi-ton à l'aide d'un dièse à la note inférieure ou d'un bémol à la

note supérieure. On trouve dans *La Walkyrie* un intervalle de huitième diminué 8 fois. Souvent la sensible, c'est-à-dire la septième majeure de la tonique (son qui donne son nom à la série) ou la tierce majeure de la dominante (5^{e} degré), donne à l'oreille une impression d'insatisfaction en raison de l'altération accidentelle qu'elle produit.

En résumé, les intervalles wagnériens, agissant par renversement, diminution, augmentation, s'écartent de l'accord parfait et refusent à l'oreille le résultat qu'elle attend. Par le jeu de la sensible, l'harmonie échappe sans cesse à la tonalité, donnant à la ligne mélodique une indépendance et une mobilité particulièrement expressives. Wagner pourra enfin procéder par succession d'accords (apparition de Wotan dans *Siegfried*).

2. **Les tonalités.** — On a pu dégager tout un symbolisme des tonalités chez Wagner, un peu comme Rimbaud donne une couleur et autour d'elle un halo d'images à chacune des voyelles. Wagner ferait appel au *do* quand il veut donner l'idée de la matière, du concret (Brünnhilde s'éveille à l'amour humain, Siegfried saisit son épée). *Ré* serait la lumière, l'or qui en est la source, tandis que *mi* en exprimerait le rayonnement. Cependant *ré* est encore le signe mélodique d'un personnage qui réfléchit ou qui calcule (Alberich, Mime, Hunding), tandis que *mi* indique à la fois les prodiges (héroïsme des Wälsungen, métamorphoses du *Tarnhelm*) ou les malédictions. *Fa* exprime la stabilité et le réconfort. C'est la note des enclumes, alors que les lueurs de la forge émanent d'un clair-obscur musical du *ré* vers le *mi.* Avec *sol, la, si,* ce sont les élévations suprêmes vers la sérénité *(sol),* l'activité spirituelle intense *(la),* l'extase divine *(si).*

Ce serait simple si Wagner ne pratiquait pas la bitonalité, l'association de thèmes à l'intérieur d'une même cellule ne permettant pas de les réduire tous à une tonalité unique. Mais, dans la tradition de Schobart[25] qui associait une tonalité avec une image, une idée ou un sentiment (*mi*$_{\flat}$ avec une jeune fille vêtue de blanc, *sol* mineur avec l'idée de déplaisir), Wagner privilégie telle ou telle tonalité dans une intention bien précise, même si ces tonalités sont en mouvement perpétuel. Dans *L'Or du Rhin,* il passe

successivement de *mi*$_{\flat}$ à *la*$_{\flat}$ majeur, puis à *ut* mineur, à *si*$_{\flat}$ majeur et retourne à *ut* mineur. L'harmonie peut même se libérer du mode tonal d'une manière inattendue. L'inversion enharmonique ou l'absence de lien tonal (de *do*$_{\#}$ en *ré*$_{\flat}$ par exemple) semblent suspendre la musique en créant des contrastes imprévus. Le passage de *si* mineur en *ut* majeur souligne une transformation scénique.

On peut donner encore quelques exemples de la signification des tonalités. *Ut* majeur, pleine de paix et de lumière, symbolise à la fois le mariage et la sérénité de la mort. *Si*$_{\flat}$ majeur est la tonalité du Burg dans sa splendeur, mais aussi celle du Printemps. *La*$_{\flat}$ majeur est héroïque, *ré*$_{\flat}$ majeur glorieuse, *sol* majeur allègre, *fa*$_{\#}$ mineur grave, *la*$_{\flat}$ mineur tragique.

3. **Le chromatisme.** — Les intervalles et les tonalités trouvent leur pleine liberté dans les mouvements ascendants ou descendants que Wagner imprime à l'échelle musicale. Une gamme descendante traduit par exemple la soumission de Brünnhilde. Ces mouvements démultipliés contribuent, par ruissellements ou assombrissements harmoniques, cette impression de fièvre perpétuelle qui caractérise certaines pages de Wagner. L'emploi, que Wagner a systématisé dans *Tristan,* du chromatisme, par altération progressive ou dégressive des tonalités, est aussi apte à rendre les eaux du Rhin, en une ondulation ample, ou les Nibelungen, par traits brefs et incisifs. Le chromatisme convient à la colère de Wotan, à l'agacement de Mime. Soutenu par le trémolo des altos, des violons et des cors, il culmine dans le cri de Siegmund. Les arpèges descendants accompagnent la plongée d'Alberich dans le Rhin. Syncopée, cette chromatique descendante exprime le désespoir de Mime ou le courroux de Wotan. Le mouvement ascensionnel peut s'effectuer en lignes brisées (prélude de *L'Or du Rhin*) ou exploser progressivement (duo d'amour de Siegmund et de Sieglinde).

Ce traitement des registres, de l'extrême grave à l'aigu le plus haut, exige des chanteurs des prouesses vocales inouïes, d'autant plus qu'elles s'exécutent dans des œuvres de dimensions considérables : par exemple,. le cri de guerre de Brünnhilde qui,

outre un contre-*si* précédé de trilles, monte vers le contre-*ut* (repris sur le mot *Tod,* la mort, par lequel elle termine *Siegfried*).

Naturellement, ce chromatisme s'accompagne d'un changement d'intensité, comme le crescendo du duo d'amour de *La Walkyrie.*

4. **Les rythmes.** — La structure du leitmotiv étant essentiellement rythmique, toutes les variations harmoniques, mélodiques, orchestrales, vont en modifier le contenu essentiel : rythmes tantôt binaire (les Géants), ternaire (la Forge) ou alternés (récit de Wotan à Brünnhilde), avec des traitements en canon (les Géants et la Forge) ou en syncope (la Destruction). Le rythme peut être insidieusement introduit (la Forge dans *L'Or du Rhin)* ou démultiplié à l'aide de trilles (l'Arc-en-ciel, l'Eveil de l'or, l'Extase de Siegfried) ou de croches serrées, doubles ou triples (la Mort, la Chevauchée), d'appoggiatures non résolues ou dissonantes, d'altérations diverses qui visent toutes à souder entre eux les thèmes et à les fondre en une trame continue et malléable. Chacun de ces thèmes évoluant à la fois librement et dans la dépendance des autres, tous les moyens mis en œuvre impliquent une maîtrise contrapuntique prodigieuse.

CHAPITRE IV

SYMBOLES ET CARACTÈRES

S'inspirant de légendes écrites en haut-allemand, Wagner s'efforce de trouver un vocabulaire et une syntaxe pseudo-médiévaux. Ces archaïsmes naïfs, ajoutés au fait que le syllabisme et l'inflexion rythmique en français n'offrent pas d'équivalences, rendent la traduction très difficile.

I. — La symbolique du nom

1. **Cris et onomatopées.** — Wagner en avait introduit le principe dans *Le Vaisseau fantôme* (appel du timonier ou chant des fileuses). Le langage, comme la musique, au début de *L'Or du Rhin,* semble sortir du néant : les noms mêmes des ondines évoquent la liquidité puisqu'ils dérivent de *die Welle,* la vague (Wellgunde), *die Woge*, la lame (Woglinde) et *der Fluss,* le fleuve (Flosshilde).

Les cris et onomatopées sont aptes à rendre toute la gamme des sentiments et de leurs manifestations : le rire, la joie, la moquerie, l'exhortation au combat (Hojotoho !), l'effort physique (Hoho ! Hohei !), la haine pressante (Hoïho ! Hoïhohoho !), la lamentation (Weh !). Elles culminent dans l'hymne à l'or (Heiajaheia ! Wallalaleija heiahei !).

2. **Calembours et allitérations.** — Les jeux de mots abondent dans la *Tétralogie,* mais comme ils reposent sur une connaissance souvent subtile, parfois grossière, de la langue allemande et de ses possibilités analogiques, il ne saurait être question de les répertorier. Ils donnent pourtant à Wagner l'occasion de concilier le chant et la parole. Il joue sur les noms : Loge (le dieu) < Lüge (le

mensonge). L'allitération traduit l'incantation magique (*K*rieche *K*röte), le mépris (*Zer*trümmert ! *Zer*knicht !), la colère (*Rat*tet nur *Ra*che, Zündet mir Zorn), la moquerie (hat dich ein *Nick*er *geneckt)* ; elle réunit des sonorités voisines (*N*acht und *N*ebel, *l*eucht und *l*acht). Ainsi Wagner opte-t-il pour un principe poétique de l'assonance, créant dans son texte même des rythmes et des consonances qui s'adaptent au langage musical.

3. **L'étymologie des noms.** — Comme pour Wotan (cf. p. 15) et pour Alberich (cf. p. 36), les noms propres ont une signification perceptible et profondément symbolique.

L'étymologie des noms propres du *Ring* remonte évidemment à l'origine même des légendes. On aura reconnu à un certain nombre de mots un radical commun. Erda est l'Ur-WALA et Wotan nomme son burg le WALhalla. Leur fille Brünnhilde est la WALkyrie (die WALküre, der WALa Kind, l'enfant de WALa, celle qui se charge de choisir — *küren* — les héros morts sur les champs de bataille — WALstatt — et de les ramener au WALhalla). Une autre Walkyrie se nomme WALtraut, la messagère de confiance (*trauen,* se fier à) et l'amie la plus intime *(traute).* Wotan est le père de la guerre (WALvater), préside aux fêtes martiales et gouverne *(walten)* l'assemblée des dieux. Ses enfants sont les WÄLsungen.

Deux radicaux indo-européens, *WAL- et *WEL-SEMBLENT s'être confondus. Le premier, *WAL-, retient le concept de « combat » et de « champ de bataille ». Puis, dans une langue mère, souche des langues germaniques, comme le hittite, il devient *WAHL- et implique l'idée de « choix » avec celle de combat. Les combattants une fois morts sur le champ de bataille, c'est-à-dire « élus », sont nommés les VALR en vieil-islandais. La double idée de mort et d'héroïsme est par conséquent dans le radical lui-même.

A ce thème en *WAL- se superpose un thème en *WEL- sur lequel le dérivé latin a apporté une précision. *WEL- signifie « déchirer », mais UELLERE indique que c'est arracher, tirer les poils, la laine ou les plumes, provoquer des égratignures (> vulnérable, vulnéraire). Les crocs du loup et les serres de vautour sont des armes redoutables pour déchirer et lacérer. C'est pourquoi le mot germanique WOLF (loup), qui procède du même radical, est le

patronyme humain choisi par Wotan.

Tous les indices convergent vers cette clé de voûte unique qui soutient tout l'édifice gothique à trois nefs i de la *Tétralogie* : autour de l'idée centrale de possession, celle de combat et de gloire (*WAL-) et celle de blessure et de détresse (*WEL-).

Les radicaux et phonèmes indiquent les parentés : FAsolt et FAfner, GUnther et GUtrune (avec un phonème commun à Gibich et Grimhilde). Par contre, leur demi-frère Hagen n'accuse pas cette analogie. Son nom frappe comme un cri de haine. Hagen *(de Hag,* la haie où pousse l'épineuse *Hagedorn*, l'aubépine) est celui qui déchire au passage.

C'est de Brünnhilde que Siegfried prend son nom (*Sieg,* la victoire ; *Friede,* la paix). Autour de ce radical [SIEG-] s'organise la famille des Walsungen. *Sieg*mund qui proclame la victoire (*Mund*, la bouche). *Sieglinde* est douce comme le parfum du tilleul (*Linde)* sous lequel s'installe Siegfried pour écouter les murmures de la forêt sous la protection de sa mère.

Plus trouble et plus éloquente est la signification de Brünnhilde. Elle porte une cuirasse *(Brünne)* et son nom signifie courage *(Hilde).* Aussi longtemps qu'elle porte cette cuirasse, elle est armée pour l'action selon le désir de Wotan. Mais ce désir et cette volonté, Siegfried les tranche, coupant la cuirasse pour révéler la femme. Elle s'écrie : « Je vois de la cuirasse l'étincelant acier ; un glaive effilé l'a tranchée en deux ; grâce à lui ma chair virginale est sans défense : sans sauvegarde, sans abri, sans fierté, je ne suis plus qu'une femme, rien qu'une femme » et finalement : « Il m'a déshonorée, le héros qui m'éveille ! Il m'a vue sans heaume, ni cuirasse, Brünnhilde, je ne suis plus Brünnhilde ! » Le symbole sexuel est évident (cf. p. 51-52 et p. 92).

II. — La symbolique de l'objet

La magie dans le *Ring* se manifeste soit par des objets, soit par des pouvoirs. Les pouvoirs (invisibilité, métamorphose, amnésie, jeunesse éternelle, compréhension du langage des oiseaux) sont souvent liés à la possession de ces objets, au sens large du mot (l'anneau, le *Tarnhelm* ou casque magique, l'épée, les pommes d'or,

le sang du dragon). Transmettre ou acquérir, posséder, effacer, restituer ces différents pouvoirs sont des effets successifs toujours momentanés.

D'autres manifestations magiques interviennent (les lances de Wotan et de Hagen, les runes gravées sur la lance de Wotan, la corde d'or des Nomes, l'oiseau, le philtre de Gutrune). Elles sont envisagées non dans leur activité spécifiquement magique, mais dans leur symbolisme.

1. **L'or.** — Dans le deuxième chant de *Sigurd vainqueur de Fafnir,* Odin (Wotan) et Loki (Loge) sont faits prisonniers. Ils ne seront libérés qu'ils n'aient rempli et recouvert d'or une peau de loutre. Loki se rend au bord d'une cascade et attrape dans son filet le nain Andwari (Alberich) qui a pris la forme d'un brochet. Il ne sera libre à son tour qu'il n'ait remis à Loki la « Flamme-des-eaux », l'or brillant. Andvari lui livré l'or, à l'exception d'un anneau et les dieux peuvent payer leur propre rançon. Mais un poil du museau de la loutre brille encore (cf. l'œil de Freia). Il faut l'anneau ! Et Andwari jette sa malédiction : « Nul ne jouira de mon or ! »

L'or, rouge, concentre sur lui tous les pouvoirs. Symbole de la toute-puissance, il se dégage dans l'*Edda* d'un mélange de cosmogonie et de géologie primitives. Toucher à l'or, pour les dieux, c'est s'asservir à la matière et en subir la fatalité.

L'or, pour les Barbares, c'étaient Rome et Byzance. Pour en symboliser la conquête, les religions scandinaves conçurent le mythe d'un demi-dieu qui s'emparerait du trésor après avoir tué le gardien, sorte de transfiguration littéraire des grandes gloires barbares du V^{e} siècle comme Attila.

Le monde gaélique avait sa légende de l'or : « Comme la contrée abondait en mines d'or et que les habitants étaient à la fois très superstitieux et très frugaux, il s'y était formé des trésors sur différents points. Les lacs et étangs sacrés surtout offraient des asiles sûrs où l'on jetait l'or et l'argent en lingots » (Strabon). Et Tacite évoque dans *Germanie* la coutume que les anciens Germains avaient de cacher les trésors dans les fleuves sacrés.

Le mythe de l'or remonte à la plus ancienne mythologie. Le roi Midas avait reçu le pouvoir de transformer en or tout ce qu'il

toucherait. Mais bientôt ses aliments eux-mêmes subirent la transformation et Midas, menacé de mourir de faim, fut contraint de demander à Bacchus de l'affranchir : « Va et plonge-toi dans le fleuve Pactole. Laves-y ton corps de toute faute. » Midas le fit et transmit à l'eau du fleuve et au sable des rives l'or dont elles s'imprégnèrent.

Partout, toujours, l'or alluvial demeure le signe de la richesse et de la puissance. Il suscite des conquêtes comme celles de Jason ou des conquistadors. Cependant la possession de l'or rend encore plus sensible sa privation et tout le XIX^{e} siècle se ressent de cette inégalité.

Nous sommes à l'ère des banques. La fortune des Rothschild, dont le fondateur James (1792-1868) contrôle les entreprises, l'emprunt, l'épargne, le profit, croît et régit l'avenir des nations. A l'atelier et à la fabrique, le prolétariat végète, vit pour ne pas mourir. L'aristocratie de l'or est aux mains des Juifs exécrés de Wagner.

En 1847 en Californie, en 1849 en Australie, ce sont les premières « ruées vers l'or ». Au moment où Marx écrit le *Kapital,* le monométallisme « or » s'instaure aux Etats-Unis et en Allemagne. Nerval, dans l'un des premiers articles qu'on ait écrits en France sur Wagner, remarque : « Lohengrin est un des chevaliers qui vont à la recherche du Saint-Graal. C'était le but, au Moyen Age, de toutes les expéditions aventureuses, comme à l'époque des anciens, le Toison d'or, et aujourd'hui la Californie »[26].

On estime à 10 milliards de tonnes l'or qui gît sous les mers. Son scintillement dans les graviers d'un fleuve fascinait les hommes préhistoriques. Lorsque Wotan le contemple, il dit : « Je tiens là ce qui élève à la cime de la puissance. »

2. **L'anneau.** — L'or à l'état naturel est sans pouvoir. Mais changé dans sa forme et dans sa destination, il devient maléfique et réduit l'homme en esclavage. L'anneau est symbole de cet asservissement.

Le trésor des Nibelungen est enfoui dans les entrailles de la terre. Pareils aux forgerons de Vulcain-Héphaïstos, ils creusent inlassablement pour arracher l'or à la terre mère. Dès l'origine la

plus reculée de la légende, ces nains, nés des vers de la terre, possèdent des trésors immenses qu'ils entassent dans des cavernes et sur lesquels ils veillent avec un soin jaloux. Ce sont de très habiles forgerons.

L'anneau forgé par le Nibelung est, comme la lance de Wotan, gravé de runes. Auxiliaire du pouvoir, il engendre la dépendance et la tyrannie. Qui veut le posséder doit renoncer à l'amour : c'est sur cette alternative que repose tout le *Ring.* Au doigt des uns, il conduit à l'extermination finale. Au doigt des autres, c'est un gage d'amour. Dans les deux cas, il exerce sa malédiction, sur les coupables comme sur les innocents.

3. **La lance.** — Elle est le symbole de l'autorité. Grâce à elle, le dieu impose à ses vassaux sa volonté. Elle porte inscrites en runes les lois et quiconque les enfreint encourt un châtiment.

De son fer naissent les flammes qui environnent Brünnhilde, condamnée par la loi divine. Son autorité est brisée par la force de la jeunesse et de l'amour. Ses fragments épars sont tout ce qui reste de la puissance de Wotan.

Les runes[27], garantes des traités et des contrats, sont le fondement même du pouvoir. Elles symbolisent le Savoir. Faisant don des runes à Siegfried, Brünnhilde se dépossède du Savoir. En ces temps de transmission orale, elles représentent la chose écrite, sacrée, intangible. Même Hagen prête serment sur sa lance.

4. **Le « Tarnhelm** ». — Ce heaume magique est dans le *Nibelungenlied* nommé Tarnkappe : celui qui le porte sur lui est parfaitement à l'abri des coups et des blessures. Nul ne voit la personne qui en est revêtue. C'est un casque de mailles fines qui procure le pouvoir de se métamorphoser en toute forme souhaitable. Cette double propriété de transformation et d'invisibilité en fait le symbole de la tromperie et du subterfuge. Il permet à Loge d'attraper Alberich. Grâce à lui, Fafner prend l'aspect d'un dragon. Il est l'instrument du mal dans *Le Crépuscule* puisque, sous ce masque, Siegfried se substitue à Gunther. Annihilant l'aspect physique, il confère des pouvoirs extraordinaires auxquels l'homme rêve depuis la nuit des temps. Il

représente la volonté de métamorphose comme exercice du pouvoir : Zeus ne se transformait-il pas en cerf, Apollon en corbeau, Aphrodite en poisson et Hermès en oiseau ?

5. **L'épée.** — Ce glaive[28] est un élément actif du *Ring.* Dans les *Eddas,* il s'appelle Gram (angoisse, colère) et dans le *Nibelungenlied*, Balmung. Il est la force dont on a besoin dans les jours de détresse *(Notung).* Destiné d'abord à un héros infortuné qui le retire du tronc de l'arbre, son pouvoir est anéanti par la lance de Wotan : l'autorité vainc l'amour. Il est brisé parce que, arme conquise dans l'inceste, il concourt à outrepasser les principes de la morale runique. Le courage héroïque de Siegfried le transforme en une puissance contre laquelle se brise l'autorité divine. Il rompt les mailles de la cuirasse de Brünnhilde et rend Siegfried maître de la femme comme il avait triomphé du dragon.

Le héros vainqueur à la pointe de l'épée (Apollon tuant Python, Persée délivrant Andromède, Hercule vainqueur de l'hydre, saint Georges et saint Michel), c'est le Bien exterminant le Mal. Hitler parlera plus tard de l' « épée spirituelle avec laquelle nous combattons aujourd'hui... ». L'épée est synonyme d'une idéologie qui se libère de ses attaches pour se mettre au service de la révolte. Aux mains d'un Mime, elle est inutile : seule la valeur de Siegfried la rend efficace.

6. **L'arbre et la source.** — Dans toutes les mythologies, l'arbre est le symbole cosmique qui permet d'unir le monde d'en-bas avec le monde divin des cieux. On l'appelle souvent l'arbre de la Connaissance. « Cet arbre, nous dit l'*Edda*, endure plus de souffrances que les hommes ne peuvent se l'imaginer ; le cerf mord sa tête, son côté pourrit et ses racines sont rongées. » La lance de Wotan en provient. Et lorsque l'arbre sera coupé, puis brûlé, c'est que toute attache avec le monde d'en-haut sera rompue. Le monde des hommes n'a plus accès à celui des dieux.

Auprès de l'arbre coule la source « dont les flots en courant chuchotaient la sagesse ». Pour en avoir bu, pour avoir goûté à la science, Wotan perd l'un de ses yeux. Or la sagesse qu'il a épousée, c'est Fricka. L'œil qu'il a sacrifié, c'est le soleil. Pour accéder au

gouvernement du monde, il a perdu l'une de ses deux clairvoyances. Mais l'autre subsiste, l'autre œil avec lequel il regarde Siegfried, l'œil du cœur et de l'instinct. Ainsi Wagner, à propos de ce tribut payé à l'eau de la source et aux ombrages de l'arbre, symbolise-t-il les dramatiques luttes intérieures du dieu borgne.

7. **Les pommes d'or.** — Le thème se réfère à l'un des douze travaux d'Hercule. La déesse Junon avait reçu de la déesse de la Terre en cadeau de mariage des pommes d'or, qu'elle avait confiées à la garde de jeunes filles, les Hespérides, assistées d'un dragon. Hercule s'en empara avec l'aide du géant Atlas : ce sont encore deux géants qui procèdent au rapt.

Loge donne une longue explication des pommes d'or dont il faut se nourrir chaque jour, faute de quoi, la vie se retire. Mais, remarque Fafner, par l'or aussi, on peut obtenir la jeunesse éternelle. Ni l'un, ni les autres, ne peuvent arrêter le cours du temps. Après le bannissement de Brünnhilde, comme le rapporte Waltraute, Wotan n'a plus touché aux pommes d'or. Acceptant de vieillir comme un homme, il renonce à l'éternité.

III. — Nature et éléments

Le monde extérieur est perçu comme le symbole de la destinée de l'homme. Des premières mesures liquides de *L'Or du Rhin* à l'embrasement du *Crépuscule,* il faut envisager le cycle comme un microcosme, de la genèse au chaos. Le point culminant de l'œuvre, le zénith, est placé sous le signe du soleil. Brünnhilde s'écrie : « Solitude heureuse au sommet solaire », et elle salue la lumière.

1. **La nature.** — Elle apparaît sous son aspect romantique. De Weber à Dvořák, ce ne sont qu'elfes et ondines, génies de l'air et de l'eau, oiseaux parleurs et forêts bruissantes. On trouve chez Wagner les mêmes paysages que chez les peintres contemporains Caspar David Friedrich en Allemagne, Turner en Angleterre : falaises abruptes, cascades et avalanches, fleuves émergeant de volutes de lumière et d'amoncellements de brumes. Les

apocalypses sont dans l'air avec écroulements de temples dans les nuées, chutes de foules dans l'abîme, séismes de feu ébranlant Sodomes et Babylones (John Martin).

La nature et les éléments sont personnifiés : la lumière (Freia), les ténèbres (les Nibelungen), la terre (Erda), la tempête (Donner), l'air (les Walkyries), l'eau (les filles du Rhin), le feu (Loge), les métaux (l'acier par l'épée ; l'or par l'anneau). « Aussi loin, dit Loge, j'ai cherché dans les eaux, dans les airs, sur terre, partout ou grouille la vie, où s'agite une substance... »

Et l'on assiste à l'alchimie superbe et panthéiste des éléments, « un feu de soufre dans le flux des vagues », et l'eau devient air, et les vagues nuages. Les ondines voguent au faîte de la lumière. Puis, comme dans les jeux d'enfants, les éléments se neutralisent : Siegfried forge l'acier dans le feu et le refroidit dans l'eau. Du feu et de l'eau réunis, l'épée, prête à plonger dans le sang, aura la fermeté flexible.

2. **L'eau.** — Bien sûr, l'eau, c'est avant tout le Rhin, fil d'Ariane du drame. Mais il y a une eau plus primitive, celle de la source. Et aussi l'eau que tend Sieglinde à Siegmund et dans laquelle, en se désaltérant, il voit se refléter le regard de sa sœur. Pour Brünnhilde, l'amour est un clair ruisseau, pur comme elle-même, une source rafraîchissante. Ainsi le symbole habituel de l'eau — le temps qui passe — est-il autre ici. Qu'on écoute les paroles de Siegfried à Brünnhilde : « N'es-tu pas une eau merveilleuse, une eau qui sous mes yeux, fascinatrice, ondoie en captivant seule tous mes sens, au rythme de ses vagues divines ? Mon image a pu s'y briser ; mais moi-même, consumé par une flamme dévorante, j'aspire aux flots qui l'éteindraient. »

L'eau est génératrice de toute vie. Elle renferme la sagesse et l'amour. L'or y est protégé. Source, fleuve, amour, sagesse, temps, pouvoir, l'eau garde et protège.

3. **Le feu.** — Toute l'œuvre est sous le signe du feu. Il brûle le frêne sacré, il dévore les runes magiques. Il anime la forge, il désigne l'épée. Il brûle les cœurs au sens figuré, après les avoir protégés au sens propre. Comme Titus dans *Bérénice,* Wotan

pourrait s'écrier : « Brûlé de plus de feux que je n'en allumai... »

D'un bout à l'autre, notre oreille capte cette ronde de flammes, dansante et pénétrante, feu-élément ou feu-passion. Dès le début, ce sont ces rougeoiements prémonitoires, ces vapeurs empourprées qui s'élèvent des forges souterraines. La menace du feu ne fait que grandir : Wagner emprunte à la langue allemande tous les verbes, tous les adjectifs capables de l'évoquer. Aussi suffira-t-il d'un souffle pour que le feu éclate et se propage à tous les horizons.

Où est-il, au milieu du gigantesque incendie, le frêne du monde dont les Nornes disaient que c'en était fait des dieux s'il venait à brûler ? Il y a longtemps qu'il a flambé lui-même, dressé tout sec, pareil à Wotan, au sein de la forêt mystique.

Mais le feu est amour. Le désir brûle Alberich. L'amour consume Brünnhilde et Siegfried. Dans la prodigieuse synthèse des leitmotive aux derniers instants du *Crépuscule*, dans cette nuit qui tombe crépitante d'étincelles, parcourue de zigzags de feu, léchée de toutes parts par les flammes, comme s'était au début levé le jour dans les miroitements sous-marins de *L'Or du Rhin,* le motif du Feu se mêle à celui de la Rédemption par l'amour.

IV. — Chute et rédemption

1. **Les personnages.** — La chute est entraînée par la malédiction de l'anneau tout-puissant, mais surtout par le dynamisme destructeur de Wotan qui accélère l'action vers son déclin. Chacun des actes de Wotan engage la race dont il est le maître. Aucun autre dieu ne sent passer à travers lui ce souffle qui éveille l'homme : valet de l'anneau, Wotan est perdu. Eveillé à des sentiments humains, il se sait condamné en même temps que sa nature de dieu lui interdit d'accomplir la métamorphose. Brünnhilde le fera, « accomplira, consciente, l'Acte libérateur et rédempteur du monde ». Les adieux de Wotan à Brünnhilde qu'il a condamnée, c'est une délégation muette de pouvoirs. Ainsi, aux mouvements descensionnels de chute, souvent inscrits dans la partition, s'opposent les mouvements ascensionnels vers la rédemption. Comme les acteurs de cette rédemption meurent tous

les deux, l'espoir serait-il à jamais détruit ?

C'est peut-être qu'il ne faut pas chercher le message de Wagner dans la promotion d'un homme nouveau et libre, tel Siegfried, qui n'est pas Superman, mais, comme le souligne Patrice Chéreau, dans « une étonnante vision de Wagner sur le pouvoir, le pouvoir politique, la société et l'Etat moderne. Le *Ring* est peut-être comme une prémonition, une description des mécanismes du pouvoir — comment il se prend, comment il se perd —, de la perversion terrible des sociétés, et les mécanismes de l'Etat fort... qui programme dès le départ sa propre apocalypse, puisque le seul problème devient vite exclusivement de se maintenir au pouvoir »[29].

Cette double notion de chute et de salut se dégage des *Eddas.* L'orgueil, l'avidité, la passion, concrétisés par la construction du Walhalla et la profanation de l'or, expriment le concept de la chute, accompagnée par le sentiment d'angoisse. La rédemption est un élan qui absorbe tout, qui renouvelle tout, un véritable dogme de l'espérance eucharistique que le christianisme avait introduit dans les pays du Nord.

Dès la fin de *La Walkyrie*, Wotan a reconnu qu'il n'était pas libre, que les dieux n'étaient pas libres et que c'était leur défaite. Il s'identifie comme « l'éternel condamné ». A lui s'oppose « la race de rêve » *(Wunschgeschlecht),* les Wälsungen. Il ne faut pas oublier que l'idée du personnage de Siegfried naît en même temps que la personnalité de Frédéric Barba-rossa attire Wagner, et qu'il aspire à peindre « l'homme véritable », un jeune homme beau « dans la fraîcheur exubérante de sa force ».

Comment faut-il en ce sens interpréter le thème de l'inceste ? La longue tradition biblique des jumeaux, dont l'un en général est inférieur à l'autre, court de Caïn qui immole Abel, à Pollux qui délègue à Castor la moitié de son immortalité. Selon les mythologies les plus reculées, les dieux solaires épousent leur sœur dans un principe de fécondité, tel le Râ égyptien. Le dieu Frey, dans la mythologie scandinave, épouse sa sœur Freya. Siegmund et Sieglinde se complètent : de leur union naîtra l'être le plus pur qui soit. Il ne sera pas le fruit de deux races, mais d'une seule. Et cette pureté sera d'autant plus grande que Wotan lui

destine Brünnhilde, et que chez tous coule le même sang divin : à peine une femme de passage aura-t-elle prêté son ventre pour donner au dieu ces enfants exemplaires. L'orgueil de Wotan, c'est de sortir de lui-même seul, la rédemption de la chute.

Il faut observer l'habileté avec laquelle Wagner fait passer, au XIX^e^ siècle, cet inceste sur la scène de l'Opéra ! Dans la saga, nous sommes en plein monde barbare où l'inceste s'étale depuis la Genèse hébraïque. Wagner entoure si bien la révélation de cet inceste d'amour et de douleur, il en fait une telle nécessité et l'enveloppe d'une musique si superbe — cette irruption du printemps dans la chambre, avec toutes les ivresses de la nature —, que le mouvement dramatique et lyrique nous aveugle à la vérité dans un flot harmonique sublime.

2. **Les thèmes.** — Parmi les thèmes innombrables qui expriment la rédemption, il faut retenir ceux de la sagesse et de l'amour.

Selon un texte de 1526, l'homme posséderait un « œil de lumière » qui ferait de lui « le pourvoyeur de la science divine, aussi éclatant que la lumière de tous les soleils brillant à la fois ». Pour les Grecs, c'est l'œil qui règle le flux de la pensée, pour Descartes, c'est le siège de l'âme rationnelle.

Un œil éteint (Wotan-dieu), l'autre (Wotan-homme) reste ouvert sur la sagesse du monde. Il est devenu l' « éveilleur » *(der Weckrufer).* Désormais, s'il parcourt la terre en tant que Voyageur, c'est pour gagner, non plus le pouvoir, mais le savoir et la sagesse. Ce savoir, il le dispense à Mime et à Alberich afin que Siegfried en bénéficie. Il le transmet à Brünnhilde : « Je suis la pensée de Wotan », dit-elle.

Le second thème est celui de l'amour dans sa rivalité avec le pouvoir : « Tout ce qui vit aime et nul ne renonce à l'amour. » Les variations les plus hardies sur l'amour, de la relation œdipienne à l'autocastration, non sans un érotisme qui annonce Richard Strauss ou Alban Berg, portent le spectateur à ce double apogée : à l'amour renoncé s'oppose l'amour consenti, et c'est Siegmund-Sieglinde annonçant Siegfried-Brünnhilde. Avant eux, la femme est la garante du foyer (Fricka), mais aussi l'esclave et le jouet de son seigneur. Elle devient même l'enjeu d'un contrat scandaleux

(Freia). Elle peut être bavarde, futile, provocatrice, comme les filles du Rhin, mais aussi soumise comme Sieglinde à qui Hunding donne des ordres. Wagner n'échappe à une phallocratie issue de ses déboires conjugaux qu'en faisant de l'homme et de la femme le couple parfait, équilibré, reléguant la notion de différence sexuelle.

Peut-être, au fond, la grande idée de la *Tétralogie* est-elle dans cette libération de la femme, la liberté de Brünnhilde dépositrice de la volonté masculine, exécutrice de l'ultime geste libérateur : l'inceste conduit à l'androgynie, la dualité des sexes et l'obsession du double se résolvent, tout comme Wagner voulait dans son œuvre résoudre deux principes : la musique (la femme) et le verbe (l'homme).

De tous les caractères et de tous les thèmes, des conflits comme des passions, s'élève d'un bout à l'autre le goût du beau et du sublime.

V. — Les idées politiques

Cette sublimation d'une race nouvelle d'hommes et de femmes exemplaires résulte des élans révolutionnaires de Wagner au lendemain de 1848. Dans un article intitulé *La Révolution,* il annonce, porté par l'enthousiasme, « un nouvel évangile de bonheur ». Fin juillet, il rédige le texte fondamental de *L'Art et la Révolution* où il affirme que la mission de l'art est de charrier un grand mouvement social et national. En novembre, il souhaite dans *L'Œuvre d'art de l'avenir* que le poète soit un messager de l'action.

Aussi son Siegfried naîtra-t-il héros libre qui annonce l'anarchie de demain et l'humanité meilleure. En 1854, plongé dans la lecture de Schopenhauer, Wagner approfondit le personnage de Wotan à l'image d'une société partagée entre l'avidité de la propriété et le besoin d'émancipation. L'humanité triomphante de Siegfried se heurte au règne des injustices. Il s'agit de faire triompher l'idéal humain sur l'absolutisme des lois primitives : la mort de Siegfried ne peut être suivie que de l'incendie du Walhalla.

Ainsi la *Tétralogie* est-elle construite sur le double échec de la puissance et de la révolte, qui laisse le monde dans le chaos.

Dominés par la volonté de puissance, Alberich et Wotan le sont différemment. Alberich est seulement avide de capitalisme, tandis que Wotan cherche à construire une puissance reposant sur l'or, mais aussi sur des lois. Fafner est un receleur improductif. Mime représente la classe laborieuse. L'analogie entre la société industrielle capitaliste que Fritz Lang dépeint dans *Métropolis* et les forges wagnériennes de *L'Or du Rhin* est frappante. Entre une force statique (Fafner) et une force dynamique (Wotan), l'acquisition et la gestion du capital peuvent représenter un but suprême (Alberich) ou le moyen d'échapper à une condition subalterne (Mime). Wotan, c'est la persistance d'un capitalisme antérieur, possesseur de nouvelles formes de puissance ; Alberich, c'est la montée d'un capitalisme nouveau, nourri d'ambition et prêt à tous les renoncements et à toutes les compromissions ; Mime, c'est la levée de l'artisan vers le monde industriel ; Fafner, c'est l'effondrement passif d'une société sclérosée.

On a pu comparer Wotan à un homme de la Renaissance, « la somme de l'intelligence du temps présent », comme le dit Wagner, héritier de toutes les connaissances du monde antérieur. Il est partagé par des aspirations contradictoires, tantôt égoïste, trahissant sa femme, vendant sa belle-sœur, condamnant son fils, abandonnant sa fille ; tantôt déchirant, sentant poindre en lui le renoncement à la divinité et l'émergence de l'humanité. Ces contradictions le conduisent à sa propre autodestruction dont il est l'artisan actif : « Que s'écroule ce que j'ai édifié ! J'abandonne mon œuvre, je ne veux plus qu'une chose ; la fin ! la fin ! »

Aux révoltes de Freia, de Sieglinde, de Fricka, toutes avortées, suit la révolte de Siegfried. Elle ne s'affirme pas par un ordre politique, mais par l'amour. Il y a dans la *Tétralogie* plus de mise en œuvre de l'art que de théorie de la révolution. Wagner y condamne un système voué à l'échec et à la mort, il n'y propose pas un ordre nouveau. Issue d'une pensée politique qui s'est assagie, la *Tétralogie* en porte la trace d'un bout à l'autre. Mais l'homme Wagner, dans les aspirations profondes de son idéal s'y fait le défenseur d'une humanité reposant sur l'amour plus que sur la réalisation concrète d'une société réaliste.

Plus proche des événements qui ont produit cette œuvre,

Bernard Shaw donne une analyse politique qui, pour manquer de recul, n'en démarque pas moins la distance qui sépare l'œuvre wagnérienne de l'histoire contemporaine. Dès 1853, tous les poèmes sont achevés : Wagner ne raconte pas l'Allemagne de 1849 à 1876. Siegfried n'est ni Bismarck, ni Bakounine. Et qui triomphe ? Précisément les forces que condamne Wagner, la puissance (Wotan), l'ambition (Alberich), la ruse (Loge). Il y a un point de rupture entre l'idéal politique qui a suscité la *Tétralogie* et la réalité que vit Wagner, le triomphe du capitalisme sur les luttes ouvrières. Wagner, serviteur des mécènes, ne reste-t-il pas indifférent à l'écrasement de la Commune de Paris, oubliant qu'il avait reçu en 1848 le message de Paris révolté ? Et n'ouvre-t-il pas les portes de Bayreuth à cette même société aristocratique qui assiste à la *Tétralogie* comme si elle n'était pas concernée, comme si elle était le témoin d'une mythologie révolue, alors qu'elle est le sujet même de l'action, qu'elle est en cause sur scène ? Il faudra attendre un siècle pour qu'on lui crie la vérité, pour que la révolution culturelle qui se joue semble mettre en question les civilisations au seuil du nouveau millénaire. A cet égard, Patrice Chéreau, mêlant dans les chœurs du *Crépuscule* toutes les races prolétariennes de tous les temps ou faisant défiler le cortège funèbre de Siegfried sur des gros plans à la Eisenstein, de visages très humains et très humbles, propose une lecture très actuelle et très fidèle du *Ring.*

Peignant des esclaves nus et ruisselants de sueur, domptés par le tyran, récompensés à coups de fouet et d'injures, Wagner semble se faire l'artiste au service de Marx. Déjà *Rienzi* racontait le combat entre plébéiens et patriciens, et son héros, en lutte pour les droits du peuple, s'incarnerait plus tard dans *Les Maîtres chanteurs* dans la figure acclamée par le peuple de Hans Sachs. Mais, tandis que Wagner condamne la richesse héréditaire et l'inégalité de la société contemporaine, il sait que le peuple croit encore en la puissance de l'or. Ses idées de démocrate libéral s'étaient un instant fixées sur le Volkskaiser, ce Frédéric I^{er} qui mêlait ses sentiments monarchiques et républicains. Pourtant, s'abaissant jusqu'à railler dans *Une Capitulation,* ces républicains français qui l'avaient autrefois enthousiasmé, Wagner justifie d'avance ce que

disait de lui Walter Scheel à Bayreuth : « Un compositeur d'opéras, c'est beaucoup, mais ce n'est pas le centre spirituel de l'univers. »

CHAPITRE V

L'ŒUVRE D'ART DE L'AVENIR

Pour Wagner, la fonction de l'art est la plus haute de la société. Son idéal consiste dans une volonté d'unité des différentes formes d'expression artistique. Son rôle didactique est d'entraîner les hommes vers la rédemption de leur race. Et la forme la plus haute de l'art, c'est le drame qui unit la parole, la musique et le geste. *Wort-Ton-Drama*, dans ces trois mots se résume la doctrine wagnérienne. Sa conception de l'activité artistique, comme pour beaucoup de ses contemporains (Ruskin, Taine, Nietzsche), relève de la sociologie. Elle réside dans l'expression supérieure de la sympathie collective. Edouard Schuré écrit[30] : « Tel est Richard Wagner. Sa double nature, sa vaste compréhension l'ont rendu capable de rétablir le drame musical sur sa base, de le reconstruire de fond en comble comme un organisme vivant. »

Sur cette double idée, reconstruction du drame musical et fonction de l'œuvre d'art, reposent les convictions de Wagner.

I. — Conceptions théoriques et réalité dramatique

1. **Wagner théoricien.** — L'œuvre en prose de Wagner[31] est considérable. Dans le quatrième chapitre de *L'Œuvre d'art de l'avenir* (1849), il expose ses « principes fondamentaux ». Partant du constat que l'art est devenu la propriété particulière d'une classe d'artistes et que ceux-ci s'efforçant de répandre la culture, ne le peuvent pas parce que « l'art ne sera jamais capable de semer la culture de haut en bas », il considère que l'art doit sortir de son isolement pour parvenir à l'intelligence universelle de la vie publique.

Il définit le drame comme l'œuvre d'art suprême parce que « tous les arts sont contenus en elle dans leur plus grande perfection » et examine même le problème de la construction d'un « théâtre de l'avenir » dont la conception rendrait intelligible l'œuvre d'art aux points de vue optique et acoustique. Le drame doit être intelligible à tous ; il est le plus apte à rendre dans toute sa richesse l'image de la vie humaine. C'est à partir de ce principe que Wagner élabore ses théories.

Il rompt avec la division traditionnelle des actes pour lui substituer des « séquences » (pour parler en termes de cinéma). Il élabore le réseau complexe des leitmotive, d'autant plus efficace qu'il écrit lui-même le livret. Il innove dans les domaines de l'harmonie et de l'orchestration. Il réconcilie le récitatif et l'aria dans une seule déclamation lyrique continue. Il apporte une attention constante à la réalisation scénique.

Poète et musicien, il demeure dans la tradition de ces maîtres chanteurs qui sillonnaient l'Europe aux XIV^{e} et XV^{e} siècles de Mayence à Prague. Très tôt s'était imposée l'idée que musique et poésie devaient concourir au même but (Klopstock, Lessing). Tandis que Schiller conçoit un drame qui ne cessera de tendre vers l'opéra (et c'est pourquoi il inspirera Verdi), avec Gluck, l'art lyrique connaît une révolution par la fusion dramatique des différents arts.

L'homme qui se trouvait, par ses conceptions, le plus proche de Wagner, est sans doute E.T.A. Hoffmann (1776-1822), à la fois poète et compositeur. Hoffmann voyait d'ailleurs en Gluck le créateur de l'art intégral qui met en parallèle de façon dramatique l'orchestre et la scène. C'était devancer la formule wagnérienne. Hoffmann, librettiste et compositeur *d'Ondine* (représentée en 1816), et Weber, ont introduit Wagner dans l'univers romantique allemand des vieilles légendes.

Toutes ces théories et ces influences vont se conjuguer en 1852 dans *Opéra et Drame* où Wagner veut montrer que toute réforme du genre artistique participe d'une totale refonte de la société.

Wagner avait puisé cette notion dans l'étude de la tragédie antique : « Dans les vastes espaces de l'amphithéâtre grec, le peuple — *Volk* — entier assistait aux représentations... » et encore :

« Le peuple — *Volk* — est la somme totale de tous ceux qui éprouvent un besoin commun. » Le peuple engendre la création globale du langage, du mythe, de l'Etat. Le drame, qui résulte de l'union de la danse *(Tanzkunst),* de la musique *(Tonkunst)* et de la poésie *(Dichtkunst)*, reflète l'âme du peuple.

2. **Wagner dramaturge.** — La bivalence (inégale) de Wagner en tant que compositeur et dramaturge est un cas presque unique dans l'histoire de la musique. On peut citer au XIX[e] siècle Lortzing[32] ou Boïto[33], mais l'œuvre d'opéra est la plupart du temps le fruit d'une collaboration, comme l'illustreront superbement Richard Strauss et Hugo von Hofmannsthal.

Les caractères créés par Wagner sont ceux que peut imaginer un dramaturge authentique : ils n'existent pas par la seule musique, ils résultent d'une création originale (Wotan, Kundry, Hans Sachs). Mais nul n'est Shakespeare et Beethoven à la fois. L'incontestable supériorité de son génie de compositeur ne doit pas occulter le talent littéraire de Wagner, négligé trop souvent par les musicologues et vilipendé par les hommes de lettres.

La relation et la fusion, chez Wagner, dans l'acte de création, entre le drame poétique et la musique sont d'autant plus difficiles à cerner que les deux efforts ne sont jamais simultanés. Seules des structures rythmiques préalables indiquent chez le poète les intentions futures du compositeur.

Dans sa préoccupation constante de réussir l'œuvre d'art totale *(Gesamtkunstwerke),* la musique n'est que l'un des moyens d'expression, la finalité étant le drame. Là réside la véritable révolution contre l'opéra traditionnel : et, avec la musique, il faut ranger la mise en scène, le décor, autant de facteurs extra-musicaux qui lui permettent de transmettre les concepts les plus abstraits de sa philosophie.

La musique et la parole concourent alors au même but et ne sont pas soumises l'une à l'autre. Elles trouvent leur homogénéité dans leur objectif commun. A la musique, il manque le visible et le silence. Wagner s'emploie à lui conférer ces deux qualités paradoxales. Il s'efforce d'exprimer ce qui se voit par ce qui s'entend, et même d'atteindre ces confins subtils du son et du

silence *(die Kunst des tönenden Schweigens).*

C'est la musique qui conduit l'histoire et les sentiments. Le mélomane, dans l'ignorance de la langue ou dans l'impossibilité de comprendre le texte, se laisse emporter par la musique, mais il ne saisit qu'une parcelle de la pensée du compositeur. La création wagnérienne est si totale et si cohérente que personne ne peut le détourner du but qu'il s'était fixé, conscient de son rôle de poète, à partir du *Vaisseau fantôme* en 1841, l'œuvre totale, totalement conçue par un seul homme et indivisible. Comme le remarque H.F. Garten[34] : « *Parsifal* commence où s'achève *Le Crépuscule.* Tandis que Siegfried, l'homme libre qui agit de son propre vouloir, est l'artisan de sa propre destruction et de la fin des dieux, Parsifal, par son vivant exemple, sauve le monde. Au héros a été substitué un saint. Le thème de la Rédemption par l'amour... qui s'élève de l'incendie du Walhalla à la fin du *Crépuscule* conduit tout droit au message de *Parsifal.* » Là est la maîtrise du dramaturge et du philosophe qui, dans un seul et même élan de motivations inconscientes et de création préméditée, contrôle l'évolution de sa pensée.

3. **Wagner philosophe.** — On ne saurait en quelques lignes évoquer les relations de Wagner avec la philosophie de son temps. Déjà formé très jeune aux philosophies antiques, cet ardent lecteur ne cessait de lire et de se tenir au courant. La *Tétralogie* n'est pas seulement influencée directement par la lecture de Feuerbach, de Schopenhauer et, dans une certaine mesure, la rencontre de Nietzsche, mais aussi par des idées qui bouleversèrent le XIX^{e} siècle. Charles Darwin (1809-1882) avec *De l'origine des espèces* (1859) avait littéralement renversé les théories de l'évolution : le thème central du *Ring* n'est-il pas la survivance du mieux adapté et la création des moyens les plus adaptables à la survie ? Avec Jakob Burckhardt (1818-1897), qui publie en 1860 *La Culture de la Renaissance en Italie,* l'avènement de l'homme moderne se traduit par un éveil des libertés individuelles et une exaltation des hommes forts, sur le modèle des civilisations parfaites. Or, ce que Wagner veut donner, c'est une nouvelle idée du monde.

A) *Wagner et Feuerbach.* — C'est au moment où Wagner remanie son texte des *Nibelungen* en septembre 1849 qu'il lit le livre de Ludwig Feuerbach (1804-1872), *Réflexions sur la mort et l'immortalité* (1830). Aussitôt, il dédie *L'Œuvre d'art de l'avenir* à Feuerbach. Plus tard, il prendra connaissance de *L'Essence du christianisme (1841).*

La pensée de Feuerbach se manifeste en cette moitié du siècle où l'idéalisme romantique et le matérialisme réaliste sont encore en équilibre. Interrogeant le monde concret sur ses doutes, Feuerbach cherche dans la nature la clé de la vérité universelle : « Les mystères les plus profonds résident dans les objets naturels les plus simples que l'esprit spéculatif et rêveur, qui aspire à l'au-delà, foule aux pieds. » Mais, pour Feuerbach, c'est Dieu qui va révéler à l'humanité son essence. Wagner aura surtout retenu de cette « philosophie de l'avenir » un effort de substitution de l'humanité à Dieu dans le principe de l'union originelle entre les êtres, sur laquelle repose toute vie sociale.

B) *Wagner et Schopenhauer.* — Au centre des rapports que Wagner entretient avec la philosophie, il y a l'idée majeure que la musique est capable de révéler la métaphysique sans le recours aux mots. Avec Schopenhauer, la musique entre en philosophie. Musicien comme Nietzsche, son disciple, il joue, dans l'isolement des vingt-sept dernières années de sa vie, des réductions d'opéras pour flûte solo. Il est vrai qu'il préfère Rossini à Wagner. Il définit la place de la musique dans la philosophie : « La musique, en effet, est une objectivité, une copie aussi immédiate de toute la volonté que l'est le monde, que le sont les Idées elles-mêmes dont le phénomène multiple constitue le monde des objets individuels. Elle n'est donc pas, comme les autres arts, une reproduction des Idées, mais une reproduction de la volonté au même titre que les Idées elles-mêmes. »

Schopenhauer, avant tout l'auteur d'un livre essentiel, *Le Monde comme volonté et comme représentation* (1839), développe l'idée que la volonté est l'essence du monde. Il pose le problème de la volonté, non comme d'un exercice conscient, mais comme la mise en œuvre de forces inconscientes, le *Wille* allemand, de forces aveugles qui poussent l'homme vers son déterminisme.

Mais le pessimisme qui découle d'une telle philosophie de la volonté sera dépassé : l'absurdité naît du libre-arbitre illusoire dont l'homme se croit maître. Après Schopenhauer viendront Kafka et les existentialistes.

Wagner se détachera de Schopenhauer. A mesure qu'il remonte à rebours sa *Tétralogie,* il s'aperçoit que le dynamisme qu'il aurait pu communiquer à ses personnages s'opère à l'envers, qu'ils sont tous condamnés d'avance à s'effacer devant quelque chose qui leur succédera, et que leur seul espoir est que cela sera meilleur. La *Tétralogie,* c'est l'échec de la volonté masqué par l'exaltation de la beauté, de la nature, de l'amour. Il n'y a pas de défaite plus superbe que la destruction massive de ce Walhalla magnifiquement inauguré, pas de fiasco plus grand que l'amour de ce jeune héros, dépossédé de sa volonté par un sortilège et qui trahit, pas de désastre plus sublime que l'amour qui ne triomphe qu'au moment où il s'anéantit dans la mort.

Voilà sans doute, devant ces personnages enchaînés à leur destin, incapables d'ajuster leur volonté aux forces qui les dominent, le pouvoir et l'amour, voilà ce que Nietzsche a dû détester chez Wagner, lui qui n'avait d'autre obsession que la transcendance.

C) *Nietzsche contre Wagner.* — Chacun a les aspirations de l'autre. Très jeune, pianiste, Nietzsche (1844-1900) a l'ambition de devenir musicien. Il se délecte de Wagner en lisant en 1866 la partition de *La Walkyrie* au piano. S'il y a chez Wagner des aspirations forcenées à la philosophie, il y a chez Nietzsche du compositeur frustré. Et les deux hommes se rencontrent en 1868.

Ce qui unissait Wagner et Nietzsche ? Un goût supérieur de la démesure, une manière de voir l'amélioration universelle représentée par ce modèle de civilisation, la *Kultur* allemande. Tous deux se veulent des « amélioreurs du monde » *(Weltverbesserer).* Et aussi, au-delà de la musique et de la philosophie, les racines antiques du drame rapprochent l'auteur de *Opéra et Drame* de celui de *Naissance de la tragédie.*

Comment ces deux amis vont-ils dériver loin l'un de l'autre ? Comment Zarathoustra va-t-il divorcer de Wotan ? Peu à peu,

Nietzsche méprise Wagner, en raison de cette « fête des bouffons » (comme la qualifiera Karl Marx) dont Nietzsche est le témoin affligé à Bayreuth. Mais aussi parce que Wagner n'est plus fidèle à leur idéal commun. Wotan est un dieu mort, une idole abattue. Zarathoustra est un prophète, plus proche du Sarastro de *La Flûte enchantée* que de Wotan. Alors, dans la folie qui le guette, Nietzsche, dont la vue baisse, dont la santé se dégrade et qui retombera en enfance de 1889 à sa mort, manie la raillerie. Il publie *Le Crépuscule des idoles* (en allemand, *Götzendämmerung,* calqué sur *Götterdämmerung), Nietzsche contre Wagner, Le Cas Wagner* (1888). Il écrit dans *Ecce homo* : « L'art de Wagner est malade. Les problèmes qu'il met en scène — rien que des problèmes d'hystériques —, l'aspect convulsif de ses émotions, sa sensibilité surexcitée, son goût avide d'épices de plus en plus corsées, son instabilité qu'il travestit en principes, sans oublier le choix de ses héros et de ses héroïnes considérés comme des types physiologiques (une galerie de malades !), tout cela présente l'image d'une maladie qui ne laisse aucun doute : Wagner est une névrose. »

Au-delà de ces attaques, c'est dans la philosophie qu'apparaissent les divergences. Comme Wotan, Zarathoustra (*Ainsi parlait Zarathoustra,* 1883-1885) est un voyageur, un enchanteur, un visionnaire. Comme lui, il souhaite que sa propre mort soit l'annonce d'une ère nouvelle, d'une race nouvelle qui le dépassera. Selon le propos de Nietzsche, l'homme, pareil aux étages du temple bouddhique de Borobudur, doit s'élever jusqu'aux étapes supérieures des stupas et du nirvana. Surhumain, sourd aux cris d'alarme, il chemine vers le renoncement, la sagesse, la rédemption.

Seulement, chez Wagner, le « renoncement à la lumière, à la jouissance, à l'amour » dont il parle dans *L'Or du Rhin,* reste à l'état de spectacle. Wagner est grisé par la marée de pèlerins et d'adeptes qui forment l'apothéose de l'œuvre accomplie de toute une vie, une vie repliée sur elle-même. Ne disait-on pas que le visage de Wagner changeait quand on s'intéressait à lui ? Tandis que le pauvre Nietzsche, sombrant dans les ténèbres, comme Schumann ou Van Gogh, s'accroche à cette parcelle de vérité qu'il

détient jusqu'au bout comme une étincelle. Le combat de Wagner se referme dans l'amertume des idéaux accomplis. Le combat de Nietzsche ouvre la voie aux révoltes et aux angoisses du XX^{e} siècle. Nietzsche, philosophe du détachement, pouvait-il être satisfait de Wagner parvenu ? La sœur de l'un, Elisabeth Nietzsche, et la belle-sœur de l'autre, Winifred Wagner, nazies notoires, se chargeront de détourner au profit d'une même cause la pensée de ces deux frères ennemis que rien, ni personne, ne put jamais réconcilier.

II. — La représentation

1. **A Bayreuth.** — En Haute-Franconie, sur la route qui va de Nüremberg à Leipzig, à quelques kilomètres de la frontière tchèque et de Marianské Lazně (Marienbad) où en 1845, Wagner avait rédigé le scénario des *Maîtres chanteurs,* se trouve Bayreuth. Cette vieille cité marchande avait été embellie par la margravine Wilhelmine, la *carissima sorella* de Frédéric II de Prusse. Elle y avait multiplié les châteaux et les demeures rococo. Le carnaval y était brillant et la princesse, amie de Voltaire, en avait fait un petit Sans-Souci. Cent ans plus tard, Wagner y faisait construire son *Festspielhaus* et y élisait domicile.

Le premier festival de 1876 est un événement considérable. Albert Lavignac a publié la liste des visiteurs qui se sont pressés à Bayreuth entre 1876 et 1896. La petite ville devient un sanctuaire cosmopolite extravagant.

Grâce à cette entreprise, après la mort de Wagner, le nombre des spectateurs put augmenter et toutes les autres créations furent représentées. Vingt-cinq ans plus tard, Paul Dukas réfléchit sur les causes du prestige de Bayreuth : « Ici l'œuvre domine tout, l'édifice, les acteurs et l'assistance. Elle apparaît réalisée, non point peut-être parfaitement, mais de la manière la plus proche de sa conception. »

Les impressions des voyageurs sont empreintes d'émotion. Le peintre Fantin-Latour, conçoit déjà, lorsque le rideau s'écarte dans la lumière verdâtre de d'éclairage au gaz, ses esquisses de *L'Or du Rhin :* « ... petit à petit on voit des ondulations, puis des roches, puis les eaux s'éclairent, des formes s'agitent, Jdes femmes

viennent, s'en vont en chantant. C'est j unique et dans la féerie et dans la musique » (30 août 1876).

La question qui se pose, c'est de savoir si Bayreuth a bien rempli sa mission de servir l'œuvre wagnérienne et quel impact cette conception de la représentation globale dans un lieu privilégié a pu avoir sur l'histoire de la mise en scène au XX^{e} siècle. Cette question, Julien Gracq la pose en ces termes : « Ce n'est pas Wagner qui s'est démodé, c'est Bayreuth. »

2. **La mise en scène du « Ring ».** — Si le succès du premier *Ring* est éclatant, il laisse Wagner dans une situation financière désastreuse. Après sa mort, Cosima gère Bayreuth qui, en 1933, devient un haut lieu du nazisme. L'après-Wagner avait été difficile, l'après-Hitler le fut plus encore. Mais de 1951 à 1966, année de sa mort, le génie personnel de Wieland Wagner, petit-fils du compositeur, va donner une impulsion nouvelle à Bayreuth.

On pourrait distinguer quatre tendances dans la conception du *Ring* au XX^{e} siècle. Avec la mise en scène de Lothar Wallerstein à Francfort, elle est expressionniste : mais nous sommes en 1925. La première rénovation vient du metteur en scène suisse Adolf Appia (1862-1928), dont Cosima avait négligé les conseils, et qui opère à Bâle avec *L'Or du Rhin* et *La Walkyrie* une véritable révolution scénographique. Aux décors peints, en trompe-l'œil, à tout l'artifice de carton pâte, il substitue une architecture scénique dépouillée, faite de formes et de volumes monochromes soumis à un éclairage sophistiqué. Il impose aux chanteurs, dépouillés de leurs peaux de bêtes et de leurs casques à cornes, un jeu plus sobre.

Wieland Wagner donne du *Ring* en 1951 une interprétation symboliste : les quatre journées seront jouées sur une structure elliptique permanente, légèrement inclinée et comme suspendue dans la lumière. Avec Wieland Wagner, on s'achemine vers une conception plus dépouillée encore, mais plus globale de l'œuvre. De 1976 à 1980, Patrice Chéreau repense la *Tétralogie* et en donne une relecture politique : il cherche à réaliser la synthèse du mythe et de l'utopie socialiste.

3. **La fidélité à l'œuvre.** — Bien sûr, les indications scéniques de

Wagner ont suggéré les techniques les plus folles, qu'il s'agisse de faire évoluer les filles du Rhin à mi-hauteur de la scène, de projeter les Walkyries dans les nuages à l'aide de lanternes magiques ou de montagnes russes, ou d'embraser toute la scène. Wagner a heureusement chargé la musique de la description : lorsque Siegfried quitte le Voyageur et se dirige vers le cercle de flammes, d'intense (ff), le volume sonore devient violent (fff), s'atténue (ff) ; au brasier que le héros franchit succèdent l'aurore (p) et la lumière irréelle de l'amour (pp). Le cor, dans le lointain, s'éteint à mesure que le jeune homme s'éloigne, ou l'annonce avant qu'il n'apparaisse. L'orchestre martèle le motif rythmique de la forge avant qu'elle n'émerge des ténèbres.

Patrice Chéreau, dans sa version filmée du *Ring,* a très bien capté les intentions de Wagner. On remarquera dans *Le Crépuscule* l'emploi d'un zoom double : l'image de Brünnhilde seule sur son rocher s'éloigne jusqu'à s'inscrire dans un imperceptible rectangle ; par fondu enchaîné, le palais des Gibichungen apparaît et grandit vers nous jusqu'à remplir tout l'écran. Cet enchaînement des scènes par une technique moderne correspond non seulement à l'intention de Wagner, mais elle crée encore, de manière symbolique, le double éloignement dans le temps et dans l'espace qui sépare les deux plans du drame, le mythe et la réalité. Brünnhilde traînée par Gunther dans le palais des Gibichungen fait irruption dans un univers qui n'est plus le sien : c'est un poisson hors de l'eau.

La question n'est plus de savoir si l'on respecte les volontés de Wagner ou si l'on agrandit son œuvre : on la prolonge, on l'approfondit de toute la connaissance historique, politique, philosophique, psychologique, scénique, technique, apprise *a posteriori.* Longtemps, sous Cosima et Siegfried Wagner, Bayreuth fut une sorte d'académie ou de conservatoire. Mais chaque œuvre n'est qu'un exemple donné à un moment donné de la condition permanente de l'homme. S'il est des genres, comme le roman, où tout se passe entre l'auteur et le lecteur par le truchement d'un texte imprimé, il en est d'autres, comme l'opéra, qui passent par ce qu'il y a de plus fragile, de plus mutant, des voix, des corps, des esprits. Des chanteurs, des chœurs, des musiciens, des chefs

d'orchestre, des metteurs en scène, des décorateurs, des techniciens, sont chargés de transmuer une partition en vie, une vie qui ne s'adresse plus à l'audience de 1876, mais à l'homme de la fin du XX^{e} siècle.

III. — Postérité du « Ring »

L'influence de Wagner est inégale. Nous n'envisagerons ici que les aspects du wagnérisme qui concernent la *Tétralogie.* Après « l'œuvre d'art de l'avenir », il est évident qu'il faudra s'interroger sur « l'avenir de l'œuvre d'art ».

1. La musique. — Le sujet de la *Tétralogie* ne pouvait être repris sans risques et l'entreprise d'Ernest Reyer (1823-1909) avec *Sigurd* tient de la gageure. S'il n'est pas exact que le livret de *Sigurd* ait devancé celui de *L'Anneau du Nibelung,* publié dès la fin de 1852, il est en revanche remarquable que la même idée soit venue à peu près à la même époque à l'esprit des deux compositeurs, produisant des œuvres sensiblement différentes dans leur caractère.

Les quatre actes de *Sigurd* sont très proches des sources eddiques. Dans la grande salle du Burg de Gunther à Worms, Hilda (Gutrune) renonce à devenir l'épouse d'Attila et prépare un philtre qu'elle destine à Sigurd. Gunther désire conquérir Brünnhilde, la vierge abandonnée par Odin. Sigurd et Gunther se rendent en Islande où Brünnhilde dort dans un palais enchanté. Sigurd ramène Brünnhilde à Worms sur une nacelle de cristal traînée par les trois Nornes changées en cygnes. Comme dans *Le Crépuscule des dieux,* Brünnhilde s'aperçoit avec épouvante de la supercherie. Sigurd est tué par Hagen qui le hait et Brünnhilde meurt enlacée avec lui. Hilda accable alors son frère de reproches et envoie une messagère à Attila qui la vengera. Tandis que Sigurd et Brünnhilde montent lentement portés sur un arc-en-ciel vers le paradis d'Odin, la silhouette d'Attila apparaît en apothéose au milieu des flammes et des cadavres.

Le langage musical doit beaucoup à Wagner et à Berlioz, mais l'utilisation judicieuse du leitmotiv, la qualité de l'orchestration, le rejet des conventions, font de cet opéra une œuvre non

négligeable.

Le compositeur tchèque Zdeněk Fibich (1850-1900), très influencé par Wagner, mais aussi héritier d'une longue tradition nationale du mélodrame comme l'avait conçu son compatriote Jiří Benda, veut redonner au mélodrame (μέλος) son sens étymologique d'action musicale à laquelle concourent tous les arts (parole, musique, danse). D'après Sophocle et Euripide, le poète Jaroslav Vrchilicky compose le livret de trois mélodrames scéniques à représenter en trois soirées : *Les Noces de Pelops* (1890), *La Réconciliation de Tantale* (1890), *La Mort d'Hippodamie (1891).* Cette œuvre s'apparente à la *Tétralogie* à la fois par ses dimensions et par l'emploi délibéré de la déclamation ou Sprechgesang.

2. **La littérature.** — Deux œuvres principalement sont issues de la *Tétralogie : Le Crépuscule des dieux* d'Elémir Bourges (1884) et *Wälsungenblut* de Thomas Mann (1905). Mais des traces significatives apparaissent de manière insolite.

C'est ainsi que dans *Voyage au centre de la terre,* écrit de fin 1863 à avril 1864, Jules Verne baptise « La Valkyrie » la goélette danoise à bord de laquelle le P^r^ Lidenbrock et son neveu Axel gagnent l'Islande. Avec en proue la farouche écuyère, ils accèdent au pays natal des *Eddas.* Sous le double signe d'Odin dont les runes leur ont révélé leur mission, et de sa fille qui les a acheminés, les voyageurs entrent dans le royaume de la Terre, l'empire d'Erda.

Le Crépuscule des dieux d'Elémir Bourges est un roman décadentiste. Le personnage principal, un dandy vieillissant, Charles d'Este, assouvit ses passions pour le luxe et la volupté baroque. L'œuvre et la personne de Richard Wagner y tiennent une place prépondérante. Les enfants du duc, Christiane et Hans Ulric, reçoivent à l'audition de *La Walkyrie* la révélation de leur amour : « Le frère et la sœur ne remuaient point ; d'autres ardeurs s'enflammaient en eux, que leur cœur ne leur avait pas encore expliquées... » Dans cet enchevêtrement baroque et exotique de meubles et d'objets, comme on les trouvera chez Huysmans ou d'Annunzio, ce qu'il faut retenir « c'est notre fin de siècle, travaillée, tourmentée, affolée de sensations, qui charrie de la passion malsaine, corrompue et phosphorescente, à pleins bords,

et où tout se heurte, se démolit, s'écroule, s'abîme, emporté dans le même courant irrésistible vers le grand trou noir... » (Hubert Juin). Saurait-on mieux exprimer ce « désastre romantique » qui culmine dans la *Tétralogie ?*

La nouvelle de Thomas Mann, *Wälsungenblut (Sang réservé),* ne devait paraître en Allemagne qu'en 1921. Elle est construite autour d'une analyse de *La Walkyrie.* Au milieu du luxe d'une bourgeoisie munichoise décadente, un jeune homme raffiné et sa sœur, à l'exemple de Siegmund et de Sieglinde, s'abandonnent à la volupté de l'inceste et le jettent en défi à la société corrompue qui les environne.

La personnalité de Wagner obsède Thomas Mann, qu'il étudie les effets de la musique wagnérienne sur la société fin de siècle *(Buddenbrook, Tristan),* comme le fera également Marcel Proust, ou qu'il analyse le cas Wagner dans les essais qui composent *Wagner et notre temps* (on y lira avec intérêt la conférence qu'il prononça en 1937 sur « Richard Wagner et 'L'Anneau du Nibelung' »).

3. **Les peintres.** — L'iconographie de la *Tétralogie* est si importante qu'on ne peut que renvoyer à quelques-uns des ouvrages qui en donnent l'idée la plus complète : les catalogues des expositions *Fantin-Latour* (1983) et *Wagner et la France* (1983), ainsi qu'au numéro de la revue *Obliques* consacré à Wagner (1979).

Les verdoiements irisés d'or du Rhin et les fulgurations pourpres du Walhalla incendié ne pouvaient que séduire les premiers impressionnistes. La figure médiévale du héros Siegfried devait tenter les préraphaélites. En Allemagne, aux Siegfrieds bucoliques d'Echter ou de Doepler succèdent des portraits plus symbolistes ou plus réalistes (Brückner, Braune). Le mythe du héros parfait dont le nazisme fera son symbole est illustré par Hermann Hendrich qui dessine Siegfried nu affrontant le dragon. Sous la plume d'Aubrey Beardsley, l'adolescent sauvage devient un dandy éthéré dont Stassen dégage les troubles charmes d'une homosexualité latente.

Les études de Fantin-Latour sont à l'avant-garde du wagnérisme avec les Scènes de *L'Or du Rhin,* l'Evocation d'Erda et un ensemble de lithographies dont la diffusion a contribué à répandre l'influence de ce premier festival de 1876 dont le peintre avait été

un spectateur fervent. Peu après, aux Etats-Unis, Albert Pinkham Ryder s'inspire à son tour de « Siegfried et les filles du Rhin » (1888-1891).

L'extrême richesse, la diversité, la pérennité de l'œuvre graphique et picturale inspirée par le *Ring,* les collections de maquettes, de décors, de costumes, prouvent la fécondité d'un tel chef-d'œuvre, la variété inépuisable de son inspiration, et la lucidité avec laquelle Wagner voyait en lui l'art total.

4. **Filmographie.** — Il convient de distinguer les films dans lesquels apparaissent Wagner (1913, *Richard Wagner* de Carl Froelich ; 1954, *Feu magique* de William Dieterle ; 1972, *Ludwig. Requiem pour un roi vierge* de Hans Jürgen Syberberg ; 1972, *Louis II* de Luchino Visconti) et sa famille (Cosima dans *Mahler* de Ken Russel, 1974 ; Winifred dans *Winifred Wagner,* interview de Syberberg, 1975), — les opéras filmés (du *Parsifal* d'Edison en 1904 au *Parsifal* de Syberberg, 1982), — les innombrables utilisations de la musique de Wagner (Charlie Chaplin dans *Le Dictateur,* 1940, mime au son du Prélude de *Lohengrin* un ballet avec un globe terrestre en baudruche qui finalement éclate ; la Chevauchée des Walkyries accompagne dans *Apocalypse Now* de Francis Ford Coppola, 1979, le bombardement au napalm d'un village vietnamien par des hélicoptères).

La *Tétralogie* n'inspire guère qu'un réalisateur italien fantastique et baroque, Giacomo Gentilomo *(1959, Sigfrido, le chevalier blanc).* Fritz Lang, avec les deux parties de ses *Nibelungen* (1924, I : *La Mort de Siegfried,* II : *La Vengeance de Kriemhilde*), s'est défendu d'avoir voulu adapter Wagner au cinéma. Le scénario de Théa von Harbou dérivait de l'ancienne légende germanique, mais le blond Siegfried, à l'ère des Krupp, apparut comme la personnification de la nation allemande. Les athlètes huilés des Jeux olympiques de Berlin lui ressembleraient et les grandes parades de Nuremberg auraient l'air de séquences de Fritz Lang. Comme dans le film d'ailleurs, la faute conduirait à l'expiation avec l'écroulement du II^{e} Reich.

5. **Transpositions et caricatures.** — La personnalité de Wagner et l'originalité de l'univers wagnérien se prêtaient à la caricature

dont le XIX[e] siècle était très friand. Au temps de Wagner, on s'en est donné à cœur joie et le livre de John Grand-Carteret permet dès 1891 de se faire une idée de l'humour, vulgaire ou féroce, avec lequel on met *Wagner en caricatures.* Objets (encriers, chopes, pipes), affiches publicitaires (Wagner à bicyclette), parodies aux titres astucieux (*Rheingold-Keingold, Der Ring der nie gelungen* ou l'anneau de ceux qui n'ont rien réussi, *La Valyrigole,* etc.) témoignent de l'engouement comme de la hargne à l'égard de Wagner. En France, l'épée de Siegfried se chante sur l'air du « Sabre de mon père » d'Offenbach, et un certain docteur Amicullus, qui n'est autre que Charles Lecocq, dénombre dans *Des maladies wagnériennes* la wagnérite, la wagnériole et la wagnéralgie !

A son tour, le dessin animé s'empare de Wagner avec Fred Quimby qui fait de Bugs Bunny, revêtu du heaume magique, le héros de *What's opera,* et la bande dessinée s'empresse de raconter la *Tétralogie* en images aux enfants (*L'Anneau du Nibelung,* Editions Dargaud).

La satire musicale est très fine avec Emmanuel Chabrier qui découvre l'œuvre de Wagner à Münich en 1880 et s'amuse à composer un quadrille à quatre mains sur les thèmes de *Tristan (Les Souvenirs de Münich).* La parodie que Gabriel Fauré compose avec André Messager, son compagnon de route sur les itinéraires wagnériens, rend avec humour l'exaltation qui s'emparait d'eux *(Quadrille échevelé sur les motifs favoris de l'Anneau du Nibelung, 1888).*

De Liszt à Glenn Gould, en passant par le piano jazz de Clément Doucet (1927, *Wagneriana),* les arrangements et transcriptions sont innombrables et parfois étonnants (cf. p. 61, n. 5). On admirera comment Glenn Gould, dans une sorte d'improvisation souveraine et sereine, recrée en langage pianistique les sonorités de l'orchestre (1973, *Voyage de Siegfried sur le Rhin* et *Siegfried-Idyll).*

IV. — Le désastre romantique

Dans la mesure où l'on considère le Romantisme comme un mouvement universel, le *Ring* en est issu. Wagner trouve dans le mythe un moyen de réconcilier dans un grand élan sentimental, la

poésie, la musique et la politique. Héritier du *Sturm und Drang,* entre l'idéal panthéiste des uns et le pessimisme idéalisé des autres, il met son génie et l'art total qu'il conçoit, au service du peuple, le *Volk* souverain, afin de le plonger dans une effervescence libératrice.

Que s'est-il passé en un siècle ? Qu'est-il advenu de « ce cataclysme véhément..., cette ultime et grandiose effusion du *Sturm und Drang* romantique » (Roland-Manuel) ? L'art total est-il caduc et ne reste-t-il de Wagner, comme l'affirmait Ravel, que la musique ?

Wagner fut essentiellement l'agent évoluteur du système tonal traditionnel qu'il transgressa au profit d'un chromatisme intensif. Mais l'influence de la musique javanaise, proposant une échelle différente, le dodécaphonisme et la musique sérielle, la révélation du jazz, allaient marquer un tournant décisif qui laisserait Wagner du côté du XIX^{e} siècle.

Certes, l'influence de Wagner n'est pas négligeable. La généralisation du leitmotiv et la conception du discours musical imprègnent Richard Strauss et Gustav Mahler, mais aussi Alban Berg *(Wozzeck)* ou Schônberg *(Gurrelieder).* Au wagnérisme fervent des premiers visiteurs de Bayreuth comme Vincent d'Indy *(Wallenstein, Fervaal),* Emmanuel Chabrier *(Gwendoline),* Henri Duparc, Albéric Magnard, Camille Benoît, succède l'adhésion plus modérée de Gabriel Fauré *(Prométhée, Pénélope)* ou de Paul Dukas *(Ariane et Barbe-Bleue, La Péri).*

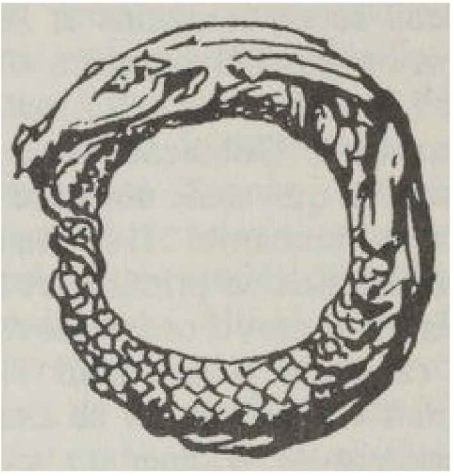
L'influence littéraire même est considérable, sur le Symbolisme, de Baudelaire à Mallarmé, mais aussi sur le roman ou le théâtre, de Huysmans à Gracq. La technique wagnérienne de la déclamation lyrique, particulièrement adaptée au monologue intérieur, inspire à Edouard Dujardin, le directeur de la *Revue wagnérienne,* un roman, *Les lauriers sont coupés (1887),* qui annonce la grande révolution romanesque de James Joyce.

Bien sûr, au milieu des enthousiasmes, s'élèvent les sarcasmes. Si la position de Debussy reste ambiguë, celle de Camille Saint-Saëns est claire : à son ardeur première succède une franche aversion. C'est que Wagner est Allemand et que trois guerres successives allaient lui faire des ennemis dont l'attitude ne relève

plus de la seule musique. Telle sera la position de Bartok, de Gide, de Claudel.

Cinquante ans après la mort de Wagner, le nazisme, ce fut son « héritage de feu » (le mot est de Winifred Wagner). En 1880, Wagner affirmait : « Nous reconnaissons le principe de la déchéance de l'humanité, et par suite la nécessité de sa régénération. » Et, dans le *Ring* où deux races, les nains et les dieux, s'opposent, ne voit-on pas l'élaboration d'une puissante pensée raciste ? En 1881, lisant l'*Essai sur l'inégalité des races humaines* de Gobineau, Wagner ne reçoit-il pas la confirmation que seule une race supérieure est capable de sauver l'humanité ? Il suffira que le nazisme récupère cet antisémitisme primaire et fasse du « sois fidèle » wagnérien le mot d'ordre des ss, pour aliéner Wagner à la cause de Hitler. Seul Thomas Mann, lucide, soulignait en vain qu'on ne saurait prêter au socialisme décadent de Wagner un sens moderne et détourner son idéal d'homme du XIX^e^ siècle au profit d'une Allemagne du XX^e^ siècle.

Non, la *Tétralogie* n'est pas un ouvrage prémonitoire. Elle résume avec génie, dans la transparence d'un mythe, l'Allemagne du XIX^e^ siècle, prise entre le déclin romantique et révolutionnaire d'une part, et l'essor du monde moderne de l'autre. Dans le naufrage du romantisme et l'émergence des temps modernes, elle est à l'image exacte de cette dichotomie du XIX^e^ siècle. Mais, comme l'écrit Nikos Kazantzaki, « la vie, le bonheur, la gloire, les efforts de l'homme, passent sur la terre comme des ombres et disparaissent. Seul, le sceau de la beauté demeure gravé éternellement sur la matière ». Alors, quand on abaisse les lumières et que, de l'accord de $mi_{\flat}$ majeur qui ouvre *L'Or du Rhin,* de ces flottaisons et de ces miroitements, lentement émane l'indécision de la structure sonore, un empoignement vous saisit et vous élève, qui vous tient l'instant de quatre drames, jusqu'à ce que la musique retourne au néant sonore dont elle est issue.



Notes

1
Du grec τ ε ρ ά, quatre, et λ ό γ ο ς discours.

2
En allemand, Nibelungen est le pluriel de Nibelung. Nous garderons le pluriel allemand (Wälsung, Wälsungen), mais pas le génitif, qui a la même forme (Nibelungen = du Nibelung).

3
De 1870 à 1885, l'archéologue allemand Heinrich Schliemann conduit les fouilles de Troie, de Mycènes et de Tirynthe, révélant au monde les civilisations préhistoriques.

4
Château fort, citadelle.

5
Les titres allemands sont respectivement Das Rheingold, Die Walküre, Siegfried et Götterdämmerung. L'ensemble porte le titre de Der Ring des Nibelungen.

6
Le nom d'Odin vient de l'imparfait *od* du verbe *vada* en vieil-islandais, « aller de l'avant, passer à gué » (latin *uadere,* aller). D'où la forme Wodan ou Wotan adoptée par les tribus germaniques : le dieu qui marche, le voyageur, le symbole du *devenir.*

7
Saga, nom générique des épopées scandinaves, est le nom d'une prophétesse qui personnifie l'Histoire : elle raconte à Odin-Wotan le destin des hommes et lui enseigne que le passé explique le présent et annonce l'avenir.

8
Peuplade établie sur le Rhin au V^e^ siècle et qui est à l'origine du premier royaume de Bourgogne, détruit par Attila en 436.

9
Récits des temps mérovingiens (1835-1840).

10
La fin du monde antique et le début du Moyen Age, Albin Michel, 1968.

11
Wódenes daeg en vieil-anglais.

12
Siegfried-Idyll, d'abord appelée *Tribschener-Idyll,* puis *Treppenmusik,* composée pour la naissance de son fils, a été exécutée pour la première fois le 25 décembre 1870.

13
Les personnages groupés (les Nornes, les Walkyries, les géants, les filles du Rhin) ont chacun leur spécificité.

14
Les Alfes ou Elfes tirent leur nom du grec ἀλφός (éruption blanche) et du latin *albus* (blanc) — d'où *Alberich.* La couleur blanche est celle des esprits des morts, mais ceux-ci, résidant dans les ténèbres souterraines, deviennent des esprits noirs (au sens physique : plongés dans l'obscurité, ou abstrait : marqués par le mal).

15
Le conte de Hoffmann, Les Mines de Falun (1819), et l'opéra de Marschner, Hans Heiling (1833), avaient, bien avant Voyage au centre de la terre de Jules Verne (cf. p. 119), suscité un vif intérêt pour les scènes souterraines.

16
L'arc-en-ciel est un thème fréquent dans la peinture romantique, particulièrement en Angleterre (Gainsborough, Constable, Turner).

Dans la première partie du XIX^e^ siècle, chimistes et physiciens s'appliquaient à l'étude du spectroscope. Dans Douze dialogues de bêtes de Colette, la chatte salue l'arc-en-ciel sur le motif du *Regensbogen* d'une manière très wagnérienne.

17
Comme le remarque avec beaucoup d'humour la chanteuse américaine Anna Russel dans sa version parodique du Ring en one man show, quinze heures plus tard, nous voici de retour au point précis d'où nous étions partis ! (1975, CBS Records 61665).

18
Richard Wagner et le Drame contemporain, 1887.

19
L'Anneau du Nibelung, *in* L'Avant-Scène (n^os^ 6-7, 8, 12, 13-14).

20
A Musical Guide to « The Ring of the Nibelung », New York, Toronto, 1940.

21
Le livret est-il un genre littéraire ?, *in* L'Alphée (n^os^ 4-5), 1981.

22
Le texte d'opéra, *in* L'Opéra, Bordas, 1980.

23
Le leitmotiv, déjà employé par Weber dans Euryanthe, devient systématique chez Wagner à partir de Lohengrin.

24
Wagner et l'esprit romantique, NRF Idées, 1965.

25
Organiste, compositeur et poète allemand (1739-1791),

26
Souvenirs de Thuringe, 1849.

27
Les runes sont une écriture alphabétique attestée depuis le 1er siècle. Les tribus germaniques leur prêtaient une origine magique (*rúnar*, en vieil-islandais, signifie « secret, mystère »). On les trouve employées sur des objets usuels, fers de lances ou anneaux. Odin passe pour avoir inventé l'écriture qui fixe, réalise et transmet la pensée.

28
Das Schwert, l'épée. Selon Freud, le sexe masculin. Siegmund se retire de Sieglinde comme leur fils Siegfried, qui naîtra de cet acte unique, pénétrera avec le même geste symbolique de l'épée, Brünnhilde. Il s'agit d'ailleurs de la même épée.

29
Le Héros et le Pouvoir, L'Age d'Homme.

30
Le drame musical, 1875.

31
Gesammelte Schriften und Dichtungen. Dans l'édition française, 13 volumes (Delagrave).

32
Zar und Zimmermann (1837), Undine (1845), der Waffenschmied (1846), etc.

33
Mefistofele (1867).

34
Wagner, the Dramatist, John Calder Ltd, 1977.

ISBN 213 039116 8
Dépôt légal — 1re édition : 1986, février
© Presses Universitaires de France, 1986
108, boulevard Saint-Germain, 75006 Paris